الكرمل

فصلية ثقافية



83

ربيع 2005

الميتافيزيقا النصية
والأساطير المناهضة للأسس
ليونارد جاكسون

مدخل :

ربما كان جاك دريدا هو الشخصية الأهمّ بين " ما بعد البنيويين " . واهتمام دريدا الأساسي هو الفلسفة وتناول النصوص الفلسفية والتعليق عليها . فقد قدّم نصوصاً تفضح الأسس الميتافيزيقية الخفية المزعومة في هذه النصوص . وقد بدأ بدكّ التقليد الفلسفي الهوسرلي و الهيدغري من داخله ، ثم حاول أن يقوم بالشيء ذاته بالنسبة للبنيوية ، التي رأى أنها تقوم على ميتافيزيقا الحضور التي يجدها أينما اتجه . أمّا لا-مفاهيمه التقنية التي يقدّمها ، الاختلاف ، و الأثر ، الخ ، فهو يرمي من ورائها إلى تهشيم ميتافيزيقانا ، دون أن يقدّم واحدةً جديدةً . ولن أحاول هنا أن أعالج دريدا و النقد التفكيكي معالجةً كاملةً ، وإنّما سأحاول أن أبيّن أن نقد دريدا لسوسور يقوم على أسطورة بشأن التقليد الفلسفيّ الغربيّ ، هي أسطورة المركزية الصوتية ، فُرِضَت على سوسور فرضاً بنوعٍ من سوء التمثيل ، وأنَّ مدرسة النقد التفكيكية التي تأثرت بدريدا و حظيت بنوعٍ من الشعبية في أميركا ، هي في حقيقتها ضربٌ من الميتافيزيقا النصّية الرومانسية .

١ - أسطورتا المركزية الصوتية و الكتابة الأصلية

لستُ عازماً، في هذا البحث، على شنّ هجوم شامل على دريدا بوصفه فيلسوفاً، أو على القيام بمسح نقديّ للنقد ما بعد الديريدي. فذلك يقع خارج تطلعاتي، ويشكّل مهمةً ضخمةً تتجاوز ما لديّ من قدرات. ولذا فإنني أقتصر على مناقشة تفصيلية لاثنين وحسب مما يمكن أن ندعوه مزاعم دريدا الفلسفية، وهذا مصطلح قديم الطراز قد يرفضه دريدا. أما الأول من بين هذه المزاعم فهو ما يزعمه دريدا من وجود ما يدعوه بـ "المركزية الصوتية"، التي أرى أنها غير موجودة. والثاني هو الأولوية الكيانية (الأونطولوجية) لما يدعوه بـ الكتابة أو الكتابة الأصلية، حيث أرى أنّ هذه الفكرة بعيدة عن التماسك وضعيفة.

أما على مستوى أعمّ فسوف أشير إلى أنّ الطابع الفلسفي لعمل دريدا هو طابع ميتافيزيقي واضح، وأن الطابع العام للنقد التفكيكي لا يرشّحه لأن يكون المنهج التحليلي اليقظ الصارم حيال صورته هو ذاته، و إنّما هو شكل من المثالية النصية، أو، بعبارة أدقّ، شكل من الصوفية النصّية الرومانسية.

٢- الحاجة إلى الميتافيزيقا و مزايا المركزية العقلية

من بين المنجزات المهمة التي أنجزها دريدا أنه حوّل مدرسةً أساسيةً من النقّاد الأدبيين إلى ميتافيزيقيين ينقصهم النضج. ذلك أنّ شطراً من منهجه يتمثل بإزاحة النقاب عن الافتراضات الميتافيزيقية المخبوءة في نصوص تبدو بريئة في الظاهر. ولعلّ واحداً من العوائق التي تعترضني في السجال ضد دريدا، هو أنّ عليّ أن أوضح ما الذي أعنيه بالميتافيزيقا كيما يُتَاح لي أن أخوض هذا السجال.

الميتافيزيقا هي دراسة طبيعة العالم العامة والمبادئ الأولى في الفلسفة. وهي تتفحّص الافتراضات الأساسية التي تقف خلف رؤية العالم القائمة على الحسّ المشترك أو الفهم الشائع، كما تتفحص تلك التي تقف خلف أشكال الاستقصاء التجريبية النظامية، كالعلوم الطبيعية والاجتماعية؛ وهي غالباً ما تقوم بذلك عن طريق تفحّص المقولات العامة التي نحاول أن نصف بها العالم. لنأخذ مثلاً مقولة «الوجود» الميتافيزيقية. فأنا أعتقد أن الصخور، والمناضد، والبشر، والمؤسسات موجودة، أما العفاريت، و حوريات البحر، ومَلَكيّة نارنيا فغير

موجودة. وهذا مجرد اعتقاد قائم على الحسّ المشترك أو الفهم الشائع، يُجْمِعُ عليه معظم الناس، مع أنه قد يكون خاطئاً. و أنا أعتقد أيضاً أن وجود هذه الأشياء أو عدم وجودها مسألة مستقلة إلى حدّ بعيد عن أفكاري الخاصة المتعلقة بها، أو عن أي توصيف يمكن أن أصفها به؛ فهي تظل موجودةً، أوغير موجودة، إذا ما متُّ، وبعضها يظلّ موجوداً ولو مات الجميع. وهذا موقف ميتافيزيقي أدعوه واقعية الحسّ المشترك أو الفهم الشائع. وهو موقف قد يجد من يعارضه برأيٍ مفاده أنّ مايعدّه الحسّ المشترك موضوعات واقعية موجودة في الخارج، هو في الحقيقة بناءات نبنيها؛ أو خصائص للثقافة البشرية، تتلاشى إذا ما تلاشت هذه الأخيرة.

كما أعتقدُ أيضاً أنّ الإلكترونات، والمورّثات، والغربة، موجودة على الأرجح، وأن الفونيمات، والهو، والطبقات الاجتماعية، قد تكون موجودة، أمّا الفلوجستون، و السّيال الحراري، وعكس الجاذبية فغير موجودة على نحوٍ يكاد يكون مؤكّداً. وهذه اعتقادات علمية ليس غير. وأنا أعتبر أن من ضمن الاعتقاد الميتافيزيقي أن يكون وجود هذه الكيانات مستقلاً في جوهره عن قناعاتي العلمية حيالها. وأنا أدعو هذا الموقف واقعية علمية، بالتعارض مع الموقف المثالي الذي يرى أنّ الإلكترونات مجرد بناءات نظرية، وهو موقف أرفضه لأنني لا أرى كيف يمكن لبناءات نظرية محضة أن ترسم صوراً واقعية على شريطٍ تلفزيوني. كما أعتبر أن من الممكن تعديل واقعية الحس المشترك بحيث يمكن إدماجها مع الواقعية العلمية؛ وهذه النظرية المركبة هي مرّة أخرى نظرية ميتافيزيقية.

وقد يتساءل المرء بشأن منزلة مقولة " الوجود" هذه؛ أهي مجرد كلمة تُستخْدَم في خطاب، أم أنها مقولة من مقولات المنطق، أم ماذا ؟ وإنه لمن شأن الميتافيزيقا أن تتفحّص مثل هذه الأسئلة، وأن تناقش المبادئ الفلسفية التي نسير على هديها في الإجابة عنها، سواء أكانت تحليلاً ألسنياً، أم بناءً لنظامٍ بدهيّ، أو تحليلاً لحدوس أو أي شيء آخر.

وتتحدّر الميتافيزيقا الغربية برمّتها من أرسطو. وكلمة "ميتافيزيقا" هي اسم الكتاب الذي يأتي بعد الفيزيقا في مجموعة أعماله الكاملة. وكان أرسطو قد أطلق على الموضوع الذي يبحثه هذا الكتاب اسم "الفلسفة الأولى" وهو اسم أنْسب بكثير. وتشتمل الفلسفة الأولى على أجزاء ثلاثة. الأول هو نظرية الكينونة، أي نظرية ما هو موجود وجوداً جوهرياً، وأوجه العالم الواقعية جوهرياً. أما الجزء الثاني فمعنيّ بتراتبية قيم الكينونة. أي بالسؤال عن الكينونة

الأفضل، أو الأرفع، أو الأكثر واقعية، أي الكينونة التي تستمدّ منها بقية الكينونات كينونتها. أما الثالث فمعنيّ بمبادئ المنهج الفلسفي الأولى. وكتاب أرسطو هو في الحقيقة مجموعة من الأعمال، ويشتمل على خليط غريب، إذْ نجد فيه معجماً فلسفياً ، يعطي تعريفات لأفكار عامة كالكينونة، والجوهر، و الكمّ، والكيف، الخ؛ و انتقاداتٍ للأفلاطونية؛ وخطوطاً عامة سريعة لأربع عشرة مشكلة ميتافيزيقية أساسية؛ ونظرية في أنماط السببية الأربعة، وما إلى ذلك. و ما يجعل بعض هذا فلسفةً أولى هو كونه منطلقاً فلسفياً أوليّاً، ما يجعل بعضه الآخر كذلك هو كونه عميقاً جداً وأوّلياً من الناحية الفلسفية؛ أي كونه أساساً لبقية المسائل الفلسفية.

ولقد اكتست الميتافيزيقا منذ ذلك الحين هذا الطابع المختلط فلسفياً، ولذا فإننا نجد كتباً أوليّة في هذا المجال لا تكاد تتوافق في موضوعها. ومن الأمثلة اللافتة التي وجدتها مؤخراً كتاب د. م. ماكينون، مشكلة الميتافيزيقا (١٩٧٤)، بالمقارنة مع كتاب بروس أون، مبادئ الميتافيزيقا (١٩٨٦). فالأستاذ ماكينون يشغل كرسياً في اللاهوت. وهو يبدأ بأفلاطون ثم لا يلبث أن ينتقل إلى كانط. وهو يتحدث في الفصل السادس عن الأمثال أو الحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقي؛ ويتحدّث في الفصلين العاشر والحادي عشر عن المعجزات، والسخرية، والمأساة. أمّا الأستاذ أون فيتحرك على نحو مستقيم من أرسطو إلى برتراند راسل، ويمثّل شطر كبير من عمله محاولةً للتوفيق بين الفلسفة و العلم الحديث، ولا يلعب الله ولا الأدب أيّ دور مهم في كتابه.

و لا نجد في أيّ من هذه العملين أيّ إشارة إلى هيدغر! وهذه تذكرة مفيدة لأولئك الذين يعملون في ميدان النظرية الأدبية ممن ينزعون إلى المطابقة بين هيدغر ومسألة الكينونة. فهم بحاجة لأن يذكّروا أنفسهم بأنّ افتراض دريدا الضمني الذي مفاده أنّ هوسرل و هيدغر يمثّلان ذروة تاريخ الفلسفة، ليس إلا افتراضاً متحزّباً إلى أبعد حدّ، وبأنّ كارل بوبر قد يكون لديه ما يقدّمه للنظرية الأدبية أكثر مما لدى هيدغر، فما بالك بما يمكن أن يقدّمه للألسنية.

و هكذا فإنّ الميتافيزيقا هي دراسة المبادئ الجوهرية التي تتحكّم بكل كينونة وكل بحث فلسفي. إنها أعمُّ دراسةٍ يمكن القيام بها، ولا بدَّ لكل الدراسات الأخرى - بما في ذلك العلوم الطبيعية كالفيزياء، والنظريات السياسية، والأخلاقية ، والجمالية - أن تتلاءم معها وتتّسق مع مبادئها، أو أن تقبل الصياغة ضمن مقولاتها على الأقل. وقد يبدو هذا ضرباً من الزعم المفرط. فإذا ما

أردنا أن نعرف أصول الكون و بناءه، فإن من المفضَّل أن نقرأ ما كتبه الأستاذ هوكنغ؛ غير أننا لن نعرف كيف نفهم عمل هذا الأخير، وإذا ما كان علينا أن نصدّقه، ما لم نضعه ضمن مقولاتنا الميتافيزيقية. فعلى الرغم من أن الفيزيقا تغطي الكون كلّه، كبيره وصغيره، إلا أنها تبقى "علماً نطاقياً"، أو فرعاً متخصصاً. أمّا الميتافيزيقا فتغطي كل شيء.

وهكذا تدّعي الميتافيزيقا نوعاً من الأولوية على كل الفروع التجريبية. غير أنّ ثمة ادعاءات معاكسة ترى أن ما تقدمه الميتافيزيقا ليس في الحقيقة سوى مجموعة من المقولات الفارغة مستمدّة من هذه الفروع ذاتها. فنجد من يشير، على هذا الأساس، إلى أن مقولات الميتافيزيقا، كمقولات "الكينونة" أو "الوجود"، مستمدّة من بنية اللغة. كما أشار بنفنيست (و لم يكن أول من أشار) إلى أن مقولات الميتافيزيقا الأرسطية مستمدّة من بنية اللغة اليونانية. فالميتافيزيقيّ مُسْتَمَدّ من الأمبريقيّ (التجريبيّ). و ها هو جاك دريدا يقدّم في "تذييل كوبولا" (١٩٨٢) نقداً قاسياً لموقف بنفنيست:

... إنَّ أيّاً من المفاهيم التي يستخدمها بنفنيست - بما في ذلك مفهوم الألسنية بوصفها علماً، بل وفكرة اللغة ذاتها - ما كان ليرى النور لولا هذه الـ"وثيقة" الصغيرة في المقولات. فالفلسفة ليست قبل الألسنية على النحو الذي يكن للمرء أن يجده بالنسبة لعلم جديد أو نظرة جديدة، أو موضوع جديد، وحسب، بل هي قبل الألسنية بمعنى السَّبْق أيضاً، مُقَدِّمةً لها المفاهيم، ساء ذلك أم حَسُن.

وسواء أكان هذه صحيحاً أم لا، فإنه يُظْهِر دريدا بمظهر المدافع، بمعنىً محدد، عن الأسبقية المنطقية للميتافيزيقا.

والسؤال الآن: هل تضع الميتافيزيقا أية قيود فعلية على محتوى الفروع المتخصصة؟ إن ذلك يتوقف على امتلاكها أية مصادر للمعرفة خاصّة بها. ولقد زعمتْ في بعض الأحيان أنّ هنالك مبادئ ميتافيزيقية أولى تحدد، بشيء من التفصيل، أيّ نوع من العوالم يمكن لهذا العالم أن يكون، وما الذي يمكن لنا أن نعرفه عنه. كما زعمت أنّ لتحديد هذه الأشياء أولوية منطقية على عمل الفيزيقي؛ ذلك أن أية نظرياتٍ يقدّمها هذا الأخير عليها أن تنتظر إلى أن يُصْدر الميتافيزيقيّ حكمه عليها. فالميتافيزيقيّ يعلم ما الذي يجعل الفيزيقا ممكنةً.

على النقيض من هذا الرأي، يمكن القول إن الفروع المتخصصة - البيولوجيا، والألسنية،

والأنثروبولوجيا، الخ.تشتمل على كل المعرفة التي ينبغي الإلمام بها . وبالتالي فإن الميتافيزيقا ليست سوى مجال فارغ؛ أو لعلها ببساطةٍ تلك الحاجة التي تقتضي أن تكون الفروع المتخصصة متّسقةً داخلياً، ومتّسقةً مع الملاحظة والاختبارات العملية، ومتّسقةً مع بعضها بعضاً . وهي حاجة لا يمكن تجاهلها عملياً على الرغم من ضعفها، ولعلّها اللبّ العقلاني لما يدعوه دريدا بالمركزية العقلية Logocentrism . ذلك أنّ "المركزية العقلية" و"ميتافيزيقا الحضور" مفهومان محوريان في فلسفة دريدا، وهو يحددهما معاً على نحو مترابط بوصفهما "الرغبة الملحة، القوية، النظامية، التي لا يمكن كبتها" في مدلولٍ متعالٍ "يضع نهايةً مُطَمْئِنَةً للإحالة من دالول (sign) إلى دالول" . غير أن ما يحقق مثل هذه الغاية في العلم، بوصفه معاكساً للإيمان الديني، هو الاتساق مع الأدلة ومع الذات . وما يوافق "المدلول المتعالي" في العلم هو مفهوم الكيان الافتراضي، أو السيرورة، أو البنية، التي يطرحها العالِم لكي يفسّر من خلالها الوقائع .

والحقيقة أنّ ثمة احتمالاً لوجود ضروبٍ كبرى من عدم الاتّساق في أية لحظة تاريخية معينة، سواء ضمن الفرع المتخصص الواحد أو بين الفروع المتخصصة عموماً، حين تطرح هذه الفروع كيانات افتراضية لا يمكن لها أن تتواجد معاً . ففي القرن التاسع عشر احتاجت الجيولوجيا إلى تقدير عمر الأرض تقديراً أكبر بكثير مما يمكن للفيزيائيين أن يسمحوا به في تقدير عمر الشمس؛ وكان ذلك يعني استغراق توضّع الصخور الرسوبية فترةً أطول بكثير من الفترة التي استغرقها نقص حرارة الشمس . ولم يتّضح هذا الشذوذ أو التنافر إلى أن تمّ اكتشاف التفاعلات النووية في القرن العشرين والتي أوضحت ما الذي غذّى الشمس حقّاً بالوقود . وفي هذه الأيام، ثمة تنافرات أساسية ضمن الفيزياء بين نظرية الكمّ والنظرية النسبية . ويشكّل جلاء هذه التنافرات واحداً من حوافز البحث النظري .

فإذا ما كانت مركزية العقل تعني الرغبة الملحّة، القوية، النظامية، التي لا يمكن كبتها في أن تكون الكيانات الافتراضية بيّنةً جليّة، ومتّسقةً إحداها مع الأخرى ومع الملاحظة، فلا بدّ أننا ندين للميتافيزيقا المتمركزة على العقل لدى العلماء بكامل متن العلم الحديث، بقدر ما يكون هذا العلم متّسقاً . فالميتافيزيقا المتمركزة على العقل تضع للعلم هدفاً وغايةً . إنها تطالب العلماء بأن يتناولوا العالم تناولاً عقلانياً ومتّسقاً ينسجم مع جميع الأدلّة . وهي تضع هدفاً وغاية للرياضيات والمنطق . إنها تطالب الرياضيين بان يتناولوا جميع العوالم الممكنة تناولاً عقلانياً ومتّسقاً .

فإذا ما كان الأمر كذلك، فإن الدعوات إلى القطيعة مع مركزية العقل قد تكون تعبيراً عن العداء للعقلانية، والاتّساق، والأدلة، والعلم والرياضيات؛ و قد لا تكون معادية لميتافيزيقا من النوع المعادي لكل هذه الأشياء. وبالمناسبة، فإن قولنا هذا ليس اتهاماً لدريدا نفسه بالعداء للعلوم الطبيعية أو الرياضيات؛ فبعد عام ١٩٦٢ لم يُبْدِ دريدا سوى اهتمام فلسفي ضئيل بكليهما. إلا أن دريدا يروق لأولئك الذين يظهرون لهما العداء، أو يروق، كما سنرى، لأولئك الذين يرغبون بالتعالي عليهما وتجاوزهما. والسؤال المثير الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا كان على نقّاد الأدب أن يجدوا في الميتافيزيقا المتمركزة على العقل ضرباً من الشّر إذا ما كانت هذه الميتافيزيقا هي المسؤولة عن منجزات العلوم الطبيعية والرياضيات. والحقّ أنّ واحدة من الإجابات الواضحة عن هذا السؤال هي أن خطاب العلم والرياضيات المتطور يجعل نقّاد الأدب يشعرون بأنهم أدنى.

و الحال، أن من الممكن تطوير أنظمة ميتافيزيقية رصينة بأخذ بضع مقولاتٍ مجردة والتلاعب بها. وكان هيغل قد فعل ذلك في منطقه، الذي ليس منطقاً في الحقيقة، بل نظاماً ميتافيزيقياً. فقد أخذ مقولةً شديدة القرب من المقولة المذكورة آنفاً- "الكينونة/ العدم" -ورأى أنها لا يمكن أن تُفهم إلا بالارتباط مع مقولة تنطوي بالضرورة على كلا وجهيها، ودعا هذه المقولة بـ "الصيرورة". و دعاها مكتغارت بـ "الانتقال إلى الوجود المتعيّن"؛ وهي فكرة تمكن مقارنتها بمفهوم "الأثر" عند دريدا.

و دريدا يقدّم نفسه ببلاغةٍ على أنّه مناهض للميتافيزيقا؛ إلا أنه يفكّر بالطريقة ذاتها التي يفكّر بها الميتافيزيقي. فهو يكتشف ضمن الإطار الظاهراتيّ مقولةً رئيسةً تحكم كلّ ما يفترض الظاهراتي وجوده. وهذه المقولة هي "الحضور"، وهي مفهوم صعب، تتأتّى صعوبته من عموميته الشديدة على وجه التحديد. فهو يغطي الحضور العياني، والحضور في العقل، والوعي الذاتي وأشياء أخرى كثيرة. وثمة قائمة جزئية يقدّمها دريدا في كتابه علم الكتابة تشتمل على عدد من المعاني التاريخية المختلفة لهذه الكلمة. ولعلّ إدراكي الحسّي لشريط الطابعة الحاسوبية الذي انظر إليه في هذه اللحظة هو مثال للحضور، كما فهمته. و لعلّي أقيم فلسفةً كاملةً على واقعة أن الشريط حاضر أمام بصري في هذه اللحظة؛ أو على أنني أفكر بفكرة ما في هذه اللحظة.

إلا أنَّ مقولة الحضور لا تعمل عملها دون مقولة اللا-حضور؛ فما هو موجود الآن لا يُفهَم إلا بالعلاقة مع ماهو مقصّى الآن، وما كان، أو سيكون، موجوداً في الماضي

أو المستقبل . ولو أردنا أن نجد مقولةً رئيسةً واحدةً تغطي الاثنين فلا بدّ أنها ستكون مقولة الاختلاف Difference ، في المكان والزمان . فنحن نبني تجربة المكان والزمان بالعلاقة مع مثل هذه المقولة ، مقولة الاختلاف/ الإرجاء Difference/ Deferral ، والتي أسماها دريدا بالـDifferance . وهي مقولة لا نستطيع أن نفكّر بها هي ذاتها ، ذلك أننا ننطلق منها في بناء كل الأشياء الأخرى . ويمكن القول ، بصورة أعمّ ، إن ثمة قيوداً جوهرية تقيّد قدرتنا على التناول النظامي للمبادئ ، والافتراضات ... الأساسية الجوهرية التي ننطلق منها في محاولتنا تناول العالم تناولاً نظامياً . فالأسس الجوهرية لنظام ما لا يمكن أن تكون متوضّعة ضمن هذا النظام .

إنني قريب تماماً من دريدا هنا ؛ إلا أن مسافة بعيدة تفصلني عنه في الوقت ذاته . وما أرفضه هو تقنيته في التعليق المفصّل على النصوص ، والتي هي كلّ تقنيته . فهو نادراً ما يبسط نظريةً دون إحالة إلى كتب أناسٍ آخرين ، شأنه شأن هوسرل وهيدغر . وما أرفضه أيضاً هو تفسيراته العديدة التي يضعها للسبب الذي يجعل ما يقوم به بعيداً عن الميتافيزيقا ، و للسبب الذي يجعل من الـ Differance مفهوماً ليس ميتافيزيقياً بل ليس كلمة أو حتى مفهوماً ، و إنما ضرباً من اللا–مفهوم الذي يجد مبرر وجوده الوحيد في صدّ ميتافيزيقا المرء ودفعها بعيداً . فأنا لا أصدّق هذه التأكيدات . وأعتقد أن دريدا ميتافيزيقيّ ؛ إنّما ميتافيزيقي من نوعٍ خاص لا يتقدّم إلا من خلال فضح الافتراضات الميتافيزيقية في نصوص الآخرين أو اختلاقها .

ولو عدنا إلى التعريف الذي ذكرناه من قبل ، فإنه ليبدو مستحيلاً من الناحية المنطقية أن نقول أي شيء يُقْصَدُ منه أن يكون حقّاً إلا وسيقع بصورة ما ضمن سياج الميتافيزيقا . ولعل من الممكن للاستخدامات اللعوبة للّغة ، التي لا تقدّم أيّة تأكيدات ، أن تنجو من مثل هذا الوقوع . ولكن حتى عبارات مثل " أأشبّهكَ بيومٍ صيفيّ ؟ "[1] لا تخلو من افتراضات مسبقة عن وجود زمان ، أو أشخاص ، وعن وجود أشياء أو موضوعات ، ذات خصائص تتيح لها أن توضع موضع المقارنة واحدها مع الآخر . غير أنّ الفارق هنا هو أننا حين نستخدم اللغة استخداماتٍ لعوبة أو شعرية لا نضطر لأن نبقي على افتراضاتنا المسبقة ، أو حتى تأكيداتنا ، متّسقة مع بعضها البعض . وبذا يبدو الأدب وكأنه يتيح منفذاً إلى مجال من العوالم (الوهمية) أوسع مما يمكن للاستخدامات الحرفيّة والتوكيدية للغة أن تطالها ، الأمر الذي يمكن أن يُشْعِر المرء بنوع من التحرر . بيد أن هذا التحرر ليس في حقيقته سوى تحرر استعاريّ كونه تحرراً من ميتافيزيقا الاتّساق .

وغالباً ما يحاول دريدا أن يقوّض مثل هذه التفرقات، كتلك التي بين الاستخدامات اللعوبة والجدّية للغة؛ أو بين الاستخدامات الحرفية التوكيدية، من جهة أولى، والاستخدامات الاستعارية، والبلاغية و التخييلية من جهة أخرى. وهو بفعله هذا يقدّم بلاغةَ تحررٍ من سياج الميتافيزيقا. وهذا هو أساس الإعجاب به. ولأن هذا التحرر هو تحرر من مقتضيات الموضوعية والاتّساق، ليس مدهشاً أنّ الإعجاب بدريدا قد كان عظيماً بين منظّري الأدب قياساً بعلماء الفيزياء أو الفلاسفة التحليليين. وبعض سجالات دريدا تبدو وكأنها قد فرّت من السياقات الميتافيزيقية الأصلية حيث تجد لها معنىً، وتحوّلت إلى عقائد جامدة أشكّ كثيراً في أنه يصدّقها. وإحدى هذه العقائد هي أنه ليس ثمة فارق حقيقي بين الاستخدامات الحرفيّة للغة واستخداماتها الاستعارية. ولو صدّقنا ذلك حقاً لاستحال علينا أن نضع معجماً إنجليزياً نافعاً؛ فما بالك بنقد قصيدة.

٣- تفكيك علم الظاهرات

علم الظاهرات هو منهج فلسفي قُصِدَ منه أن يقدّم أسساً للمعرفة موثوقةً، أو ربما أسساً موثوقة لفهمنا معنى معرفتنا، بل لفهمنا معنى كينونتنا في العالم، دون اتكاءٍ على افتراضاتٍ ميتافيزيقية. و هو منهجٌ شائع لدى مدرسة كاملة من الفلاسفة، إلا أنّ ممثّله الرئيس هو إدموند هوسرل. ويبدو أن هذا المنهج يستند على زعم، هو في حقيقته افتراض ميتافيزيقيّ وإنْ أنكر أصحابه ذلك، مفاده أن بمقدور المرء أن يقدّم توصيفاً للتجربة، أو الكينونة، أو العالم المُعَاش، متحرراً من الافتراضات المسبقة. ولا يعني هذا الزعم، بالطبع، أن توصيفاتنا اليومية للظواهر متحررة من مثل هذه الافتراضات المسبقة، وإنما أننا نستطيع من خلال التفكير أن نحرر أنفسنا من هذه الافتراضات، و نلتفت إلى الظواهر ذاتها. وقد اقتُرِحَتْ تقنيات عديدة للقيام بذلك لبعضها طابع السجال الرصين وبعضها يشبه تقنيات التأمل، أو حتى العلاج النفسي. وليس مصادفةً أن نجد اهتماماً كاثوليكياً شديداً بهوسرل والهوسرلية، أو أن نجد أنّ علم الظاهرات قد ترك أثراً على المحللين النفسانيين، اللاكانيين وغيرهم.

يبدو أن المقصود هنا هو أنّ مقاربةً وصفيّةً تتناول البنية الأساسية للتجربة، أو الكينونة، أو العالم، لا حاجة بها لن تستخدم مقولاتٍ موجودة مسبقاً كمقولتي الذات والموضوع؛ وإنما هي التي تقدّم المعطيات التي تُبنى منها مثل هذه المقولات الفلسفية.

فالتجربة تتعيّن بوصفها تجربةً قصديّة؛ أي أن الوعي هو وعي شيءٍ ما على الدوام؛ فأنا على سبيل المثال أعي منضدةً، والمنضدة هي موضوع بالنسبة لي. وعالمنا يتعيّن في الأحوال جميعاً بقطب موضوعي وقطب ذاتي، ويمكن لنا أن نحوّل اهتمامنا إلى الموضوعات، أو، من خلال التفكير، إلى الذات التي تجرّب هذه الموضوعات أو تختبرها. وقطبا الكينونة هذان يتبادلان الاعتماد على نحو وثيق؛ إذْ يمكن القول إنّ الموضوعات لا توجد إلا بوصفها موضوعاتٍ بالنسبة لذاتٍ ما؛ وإنّ الذوات لا توجد إلا في علاقة مع موضوعاتها. ويبدو أن كينونة حجرٍ ما في عالم غير مأهول هي أمر لا معنى له بالنسب لهذه الفلسفة، على الرغم من إنكارها لذلك؛ كما يبدو أنّ المفاهيم العلمية الشائعة، كمفهوم تطور الوعي مثلاً، هي من الأمور المربكة والمحيّرة إلى أبعد حدّ.

و بقدر ما تمثّل هذه المقاربة منهجاً فعّالاً في البحث الفلسفي إذا ما مثّلت، (بخلاف تقنيات التأمل السرّية والخصوصية) فإنها تبدو لي بمثابة طبعة جذرية (راديكالية) من الشكّ الديكارتي؛ فهي تقوم على افتراض أننا مهما أنكرنا من أشياء أخرى، لا نستطيع أن ننكر محتويات وعينا. والسؤال هو: ما الطريقة التي يمكن لنا من خلالها أن ننتفع بهذه المحتويات في البحث العلمي الذي يتناول الطبيعة الأساسية للعالم ويتناول أسس معرفتنا؟ وإليكم الآن هذا العرض المُبَسّط كثيراً لمراحل طريقة هوسرل. فالمرحلة الأولى، مرحلة الاختزال الظاهراتي، تتمثّل بأن أضع بين قوسين، أو أن أضع جانباً مسألة الوجود الموضوعي للظاهرة المستقصاة الواقع خارج الوعي. وتتمثّل المرحلة الثانية بأن أخطو عائداً من وعيي التجريبي الفعليّ للظاهرة لأنظر إليها من موقع ذاتٍ "متعالية"؛ موقع مراقب محض، مفرغ من أي محتوىً أو طابع ما عدا تلك الصفات التي هي صفات ضرورية لمثل هذه الذات. فهذا "الأنا" الجديد سيكون الآن قادراً على أن يلاحظ وعي الذات التجريبيّ للظاهرة وينظر فيه.

لنعد إلى مثال الطابعة الحاسوبية التي أنظر إلى شريطها في هذه اللحظة. من الممكن أن تكون هذه الطابعة غير موجودة؛ ومن الممكن أن أكون أنا غير موجود؛ غير أنّ ما هو متعيّن بالنسبة للذات المتعالية بوصفها ظاهرةً لا يمكن نكرانها هو وعيي التجريبي الناظر إلى الشريط. ومن الواضح أنني لم أخسر سوى القليل من التفاصيل من جرّاء الاختزال المضاعف الذي أجريته. فكلّ ما كان متاحاً من قبل لملاحظتي هو متاح لي الآن، بوصفه محتوى وعيي، و بيقين قاطع

أو حتميّ منطقي كما يُسمّى. وهكذا يبدو علم الظاهرات فلسفةً شديدة الخصوبة. فالفرضيات العلمية ضيقةٌ ومبسطةٌ جداً قياساً بالمعطيات التي تفسّرها؛ أمّا علم الظاهرات فيعيد إلينا العالم بأكمله، وإنْ كان ذلك على شكل معرفةٍ أو معنىً إنساني وحسب.

غير أنّ الغاية ليست، بالطبع، أن نتأمّل أو نعكس العالم بأكمله، بل أن نتوصل إلى حقائق أساسية بشأنه، بيقين قاطع أو حتمي منطقي. ولكي نقوم بذلك، ربما كان علينا في الحقيقة أن نُعْمِل خيالنا فنقلّب الظاهرة المدروسة في خيالنا حتى نكتشف ماهو جوهريّ فيها، أي ما لا نستطيع أن نقلّبه دون أن ندمّر الظاهرة ذاتها. والسؤال الآن: ما هي الحقائق التي يمكن لنا أن نكتشفها بهذه الطريقة؟ إليكم واحدة من هذه الحقائق:

إنّ جوهر الوعي، الذي أعيش فيه بوصفي نفسي، هو ما يُدعى بالقصديّة. فالوعي هو على الدوام وعي شيء ما. (هوسرل١٩٦٧ محاضرات باريس)

ثمة عدد من الانتقادات الصريحة التي وُجِّهتْ لهذه المقاربة. والانتقاد الذي لفت انتباهي هو انتقاد هيدغر في الكينونة و الزمن. فمفهوم المعرفة، بوصفها علاقة وعي محض بموضوعاته، هو مفهوم مجرّد جداً. «ومع مثل هذه المفهوم»، فإننا نتناسى على أيّ نحوٍ تكون الكائنات البشرية. فالكائن البشري هو كينونة-في-ال-عالم؛ وهذا ما ينبغي على الفلسفة أن تستكشفه بصورة مفصّلة. فاستخدام مطرقة لدقّ مسمار هو جزء من النشاط البشري بقدر ما هو تفكير في المطرقة؛ حتى إنه يشتمل، أو يشتمل على الأقلّ، على طريقةٍ فعّالة تماماً لإدراك المطرقة، بوصفها شيئاً في متناول اليد من أجل العمل. أمّا الاسم التقني الخاص الذي يطلقه هيدغر على هذه الطريقة في الإدراك فهو "Umsicht"، وترجمته الحرفية "النظر حول". وهو يختلف عن التفكير في المطرقة بوصفها شيئاً. فنحن لا نفكّر في المطرقة بوصفها كياناً بحدّ ذاتها إلا حين يُخْفِق العمل!

وهذه المقاربة، بإخلاصها الضمنيّ للتفاصيل الحياتية الملموسة، توفّر تناولاً للتجربة الإنسانية أكثر غنىً من مقاربة هوسرل، وإن كانت لا تستطيع أن تزعم أنّها تقدّم يقيناً قاطعاً وحتمياً ـ منطقياً؛ وهي تبدي في الحقيقة كثيراً من صفات الرواية أو خصائصها؛ ذلك أنه لم يعد ثمّة حدّ هذه الأيام لضروب التجربة الإنسانية و الفعل الإنساني التي يمكن للمرء أن يكتب عنها، ويدعو ذلك فلسفةً. ولقد كتب سارتر، خليفة هيدغر مع شيء من التحفظ، رواياتٍ بالمعنى الفعلي للكلمة. ولو كنتَ في أكسفورد عام ١٩٥٤ وسألت عن الفلسفة الجديدة المثيرة، الوجودية،

لقيل لك: "ليسوا فلاسفةً. إنهم يكتبون روايات".

ومن الانتقادات الشائعة التي وُجِّهَتْ لجميع مقاربات هذه المدرسة، ثمّة نقد يستند إلى طبيعة اللغة. فمن غير الممكن لأي فيلسوف من هذا النوع الذاتويّ - في رأيي - أن يوصل أياً من نتائجه دون أن يضعها في لغة. واللغة في جوهرها جمعيّة. وعملية وضع التبصّرات الهوسرلية في لغة مفهومة تجبرها على العودة إلى المفاهيم الشائعة الموجودة مما يزيل اليقين الذي تتسم به في حالتها الذاتية وقبل اللغوية. غير أنني لست مقتنعاً بهذا الرأي، ولا بأية طبعة من طبعات السجال الذي يقوم على "عدم وجود لغة خاصة". فهوسرل يتوقّع من كلّ شخص صراحةً أن يقوم ببحثه الظاهراتي. أمّا اللغة فليس لها أن توصل بضربة لازب كلّ التفاصيل الدقيقة للتجربة الخاصة؛ وإنما هي تكتفي بوضع الناس على الخط السليم. ومن ثم يمكن لنا لاحقاً أن نوسّع اللغة عن طريق عملة تقريبٍ متعاقب، لكي نقيم في المجال المشترك العام تجارب هي في الأصل خصوصية وليست مفرغةً في صيغة لكنها مشتركة بين أناسٍ كثيرين. وإن لم نستطع أن نقوم بذلك، فكيف يمكن أن تقوم قائمة للنقد الفنيّ، أو للوقاية من الخمرة؟

يمضي النقد الديريديّ لعلم الظاهرات أعمق بكثير من هذا النقد، على الرغم من أنه يشتمل أيضاً على مفهوم اللغة. وهو يلتفت على وجه التحديد إلى دور اللغة، أو الدواليل، في إقامة موضوعات عامة ودائمة انطلاقاً من ظواهر خصوصية. والأمر اللافت والمثير في هذا النقد هو أنه يبدأ بتحليلٍ لأصل الهندسة.

ظلّ هوسرل طوال حياته، وعلى الرغم من كل التغيرات التي اعترت نظريته، معنيّاً بحالة الموضوعات الرياضية، كالأعداد، والنظريات الهندسية، و ما إلى ذلك. فالمشكلة مع هذه الموضوعات هي أنها تبدو ذاتية محض، بمعنى أنها مبنيّة في الفكر برمّتها، وأنّ الملاحظات التجريبية لا تؤثّر عليها بأي حال من الأحوال إلا بوصفها أمثلة أو توضيحات لها. ومع ذلك، فإنّ هذه الموضوعات هي من ناحية أخرى موضوعية تماماً، حيث لايمكن لأي شيء يخصّ المفكّر أن يؤثّر على صحّة التفكير بأن اثنين واثنين يساوي أربعة. وإذا ما كان فيثاغورث هو الذي اكتشف تلك النظرية التي تحمل اسمه، إلا أن فيثاغورث، أو أيّاً من الذين اتّبعوا نظريته منذ ذلك الحين، ما كان ليقدر أن يجعلها صحيحة أو غير صحيحة. فهي صحيحة أصلاً.

وكان هوسرل في كتاب من كتبه الأولى، هو «فلسفة الحساب»، قد مال برأيه كثيراً صوب

الموقف الذي يرى أن الرياضيات ذاتية؛ وهو موقفٌ تمّ دحضه بلطف في مراجعة للكتاب قام بها فريج. وبعد ذلك، أقر هوسرل بموضوعية موضوعات الرياضيات؛ إلا أنه قضى حياته وهو يتساءل كيف أمكن لهذه الموضوعات أن تتشكّل على هذا النحو، مع أنّ بناءها البدئي قد تمّ على نحو ذاتيّ:

... كيف يمكن للبنية المتشكّلة ضمن النفس أن تبلغ كينونةً ذاتية خاصةً بها بوصفها موضوعاً مثالياً هو، مثل الموضوع "الهندسي"، لا يمكن أن يكون موضوعاً نفسياً فعلاً، على الرغم من نشوئه على نحوٍ نفسيّ؟

(إدموند هوسرل، ١٩٣٦، "أصل الهندسة")

إنّ الإجابة التي يقدّمها هوسرل عن هذا السؤال في هذه الشذرة المتأخرة من كتاباته، "أصل الهندسة"، هي إجابة مرتبطة باللغة وبالكتابة. فالنظرية الهندسية تبرز إلى الوجود بوصفها شيئاً بدهياً بالنسبة للاختصاصي بالهندسة، ويمكن أن يعاد تفعيلها ببداهتها في مناسباتٍ لاحقةٍ، إلا أنها تبقى ضمن ـ نفسية، بمعنى أنها لاتوجد إلا في داخل عقل شخص واحد، ولو كانت قابلةً للتكرار. وهي تصبح ذاتية لأنَّ اللغة تمكّن شخصاً آخر من أن يفهم برهاناً يعود في أصله إلى الشخص الأول، أي أنها تمكنه من أن يعيد تفعيل هذا البرهان بوصفه بدهياً؛ وهي تصبح موضوعية عندما تتيح الكتابة إعادة إيقاظ هذه البدهيّة ذاتها بعد سنوات عديدة، وفي وقت قد يكون فيه أولئك الأفراد الأصليون قد قضوا نحبهم.

ويتابع هوسرل فيمثّل الهندسة بأنها النمط الفعلي للمنجزات الإنسانية أو الروحية التي تمَّ بناؤها وسُلِّمَتْ من خلال تقليد أو تراث. ومثل هذا التقليد هو ما يشكّل التاريخ الجوهريّ للإنسان. أمّا ما ينطوي عليه هذا القول فهو أمرٌ مذهل تماماً، مفاده أنّ العالم الإنساني الموضوعي، أي العالم الذي يشتمل على كل تلك الموضوعات المثالية التي شكلتها الثقافة الإنسانية، بما في ذلك الموضوعات المثالية في الرياضيات وليس فقط تلك الكيانات التي تمثّل لها الأعمال الأدبية، هو عالمٌ مخلوقٌ في الكتابة أو بالكتابة؛ كما ينطوي على أنّ إمكانية وجود الموضوعات المثالية تخلقها إمكانية كتابة الأشياء أو تدوينها. (وهذا الرأي لا يقتصر على هوسرل، إذْ نجد رأياً مماثلاً لدى بوبر بشأن "العالم ذو الرقم٣" من عوالمه (وهو عالم الفرضيات، و السجالات، الخ، عالم ليس مادياً ولا ذاتياً محضاً).

والحقيقة أنّ هذه الشذرة قد كانت بالغة الأهمية بالنسبة لأعمال دريدا. وهي تمكننا من أن نرى ما كان سيغدو من دونها لغزاً محّيراً تماماً، ألا وهو السبب الذي دفع دريدا لأن يسبغ أهميةً فلسفيةً على الكتابة، وأن يرى إليها بوصفها شيئاً يشكّل عالماً. ففي كتابه أصل الهندسة لإدموند هوسرل: مَدْخِل وفي أعمال أخرى حول هوسرل، وخاصةً في الكلام والظواهر الذي هو عبارة عن دراسة لنظرية هوسرل في الدالول، يقيم دريدا فارقاً أو تمييزاً أساسياً ذا طبيعة فلسفية بين الكلام والكتابة بوصفهما مقولتين متيافيزقيتين؛ مقولة الكلام حيث تبدو المقاصد الإنسانية حاضرة في الدالول حضوراً مباشراً، مقابل مقولة الكتابة حيث يكون الدالول منفصلاً عن مقاصد أيّ مُسْتَخْدِم محدّد لهذا الدالول. بل إنّ دريدا يكتب تاريخ الفلسفة تبعاً للأولوية الفلسفية النسبية المعطاة لهاتين المقولتين. فهو يرى أن ثمّة قَمْعَاً للكتابة لمصلحة الكلام في تاريخ الفكر الغربي بأكمله؛ وأن سبب ذلك هو اعتبار أن الكلام يوفّر منفذاً شفافاً إلى التجربة البدهية البيّنة بذاتها على نحو مباشر؛ في حين أن الكتابة هي شيء منفصل عن التجربة المباشرة، وشيء لا يضمن معناه حضورُ المتكلّم.

ولقد جوبه، هذا الرأي بانتقاداتٍ عديدة؛ والمشكلة الأساسية هي الترتيب الذي نضع فيه هذه الانتقادات. واعتقادي أنّ الاعتراض الأساسي الأهم ينبغي أن يوجّه إلى الزعم الهوسرلي الأصلي بأنّ الكتابة، بل الإمكانية المجرّدة للكتابة، هي التي تشكّل الرياضيات في طابعها الموضوعي. فثمة سمات ثلاث تتّسم بها الرياضيات وعلى كل نظرية رياضية أن تحسب حسابها. السمة الأهم من بينها هي مشروعيتها أو سريانها وصحتها الداخلية. والثانية هي أن تكون بعض أجزائها بدهية، بالنسبة لذوي التأهيل المناسب على الأقل. والثالثة هي أن تنطبق على العالم الواقعي، والفيزيقيّ، والاجتماعي. وما كان على هوسرل أن يقوم به هو أن يفسّر السمة الأولى، المشروعية أو السريان والصحة الداخلية، والسمة الثالثة، قابلية التطبيق الفيزيقية، على أساس السمة الثانية، والبدهية. ولا أرى كيف يمكن له أن يقوم بذلك.

لِنَعُدْ إلى الطابعة الحاسوبية. إنها آلة تعتمد على تطبيق نظرية رياضية. وما تفعله حين تعالج فقرةً هو حساب الكيفيّة التي ستُرَتَّبُ بها الكلمات والأمكنة التي ستحشرها فيها. فالرياضيات سارية صحيحة، بمعنى أنها تتّبع القواعد السليمة الصائبة؛ فإنْ لم تكن كذلك، فإنّ البرنامج لن يعمل على نحو سليم. ورياضيات هذا البرنامج بسيطة، وضمن استطاعتي؛ وإذا ما تفحّصتها

بدقة كافية، فسأجد أنها بدهيّة. والبرنامج يجعل الآلة الفيزيقية تعمل على نحو موثوق في إنجازها المهمة التي صممّت من أجلها. وبحسب مبادئ هوسرل، فإنّ الأساس المتين هنا هو البدهيّة؛ أمّا السريان والصحّة الموضوعية فهي شيء ينشأ من كوننا نستطيع أن نكتب الأشياء وندوّنها. لكن ذلك ليس سليماً. فأنا أستطيع أن أكتب أي شيء وأدونه، لكنني لا أستطيع أن أُنتج جزءاً من النظام الساري والصحيح والفريد الذي هو الرياضيات إلا إذا اتّبعت القواعد السليمة والصائبة الموضوعية (التي عليّ أن أكتشفها)؛ الأمر الذي يمكن لي أن أقوم به في بعض الحالات دون كتابة. وأخيراً، فإننا لا نجد أي تفسير لواقعة أن الآلة تعمل عملها! وحتى هوسرل لا يشير إلى أن الآلات الفيزيقية تعمل بسببٍ من اختراع الكتابة.

إن دريدا هو أبرع ناقد لهوسرل على الإطلاق؛ وما كنت لأحلم بأن أساجله في هذا الموضوع. إلا أن عمل دريدا يبقى ضمن إشكالية هوسرل؛ فهو يفككها من الداخل. وهو يتوصّل، في النهاية، إلى وضع حدّ للأفضلية المسبوغة على التجربة المباشرة، البعيدة عن التناقض؛ لأنّ ذلك كله ليس سوى شطر من ميتافيزيقا الحضور. كما أنه يضع حدّاً للموقع المتميّز الذي يحتله الصوت (مع أنني لست متيقناً أن ذلك قد كان بارزاً لدى هوسرل كما يشير دريدا). أمّا الكتابة، وبعد أن تُعَدَّل بحيث تتلاءم مع موقعها الجديد عن طريق بعض السجالات والحجج الجديدة، فتبقى دون أن تتأثّر كثيراً تلك الوظيفة الخالقة للعالم التي سبق لهوسرل أن أعطاها لها. و بقدر ما يمكن لي أن أرى، فإن دريدا لم يفعل أي شيء مهما يكن ليجعل الكتابة قادرة على خلق العالم الرياضي -المثالي أو العالم الفيزيقي، وطبعت في هذا الجانب ليست أفضل حالاً من طبعة هوسرل.

ويبدو لي أن هذه نقطة ضعف أساسية، لا عند هوسرل و دريدا وحسب، إنما عند جميع التقاليد الفلسفية المثالية، و الظاهراتية، و الوجودية في القرن التاسع عشر. فما إنْ تقرّ بالأولوية الكيانية (الأنطولوجية) للذات - أو الكينونة المجرَّبة (كتجربة فهم نظرية من النظريات) - على الكينونة غير المجرَّبة (كالنظرية ذاتها، أو النظام الذي تشكّل جزءاً منه، أو آلة فيزيقية ما كالدماغ الذي قد تكون هذه النظرية مُدْخَلةً فيه) حتى ينتفي أي جدل يمكن لك من خلاله أن تشقّ طريقك عائداً من جديد إلى العالم الفيزيقي الواقعي. والسؤال الآن: هل ثمة موقف بديل؟ والحقيقة أن ثمّة موقفاً طُرِحَ في مرحلة البنيوية الرفيعة؛ وأودّ أن أعيد طرحه هنا، على الرغم من أنه يقتضي

ميتافيزيقا متمركزةً على العقل، بالمعنى الذي أوردناه من قبل. فأنا أعتقد أننا نستطيع أن ننظر إلى الرياضيات بوصفها الدراسة التي تتناول المجموعة اللامتناهية من جميع البنى الممكنة؛ وأن ننظر إلى العلم بوصفه الاستقصاء الذي يستكشف أيّاً من هذه البنى هي بنىً واقعية؛ وأن ننظر إلى الذاتية بوصفها أثراً جانبياً للبنى الموضوعية. وربما كانت هذه النظرة الموضوعية هي التي دفعت البنيوية حين كانت في أوجها. وإنه لمن سوء الصيت أن دريدا هو المسؤول أكثر من أي أحدٍ آخر عن تقويض هذه النظرة.

٤ – إساءة قراءةِ سوسور

يُفْتَرَضْ عموماً أنّ أعظم إنجاز فلسفي حققه جاك دريدا هو تبيانه أنّ الميتافيزيقا كلّية الوجود ذاتها، ميتافيزيقا الحضور، والتي تشكل أساسً يقوم عليه علم الظاهرات والفلسفة الوجودية، هي الأساس الذي تقوم عليه البنيوية أيضاً؛ الأمر الذي يقوّض المزاعم العلمية للبنيوية. ولذا، فقد قام دريدا بتحليل النصّ المؤسس للبنيوية، أي كتاب سوسور «محاضرات في الألسنية العامة»، وأخضع ما يُعْتَبَر في العادة الجانب الأشدّ "علميةً" في البنيوية، أي علم الأصوات، لتمحيص خاص. وقد خطا دريدا هنا خطوة حاسمة لكي يكشف عن وجود تقليد المركزية الصوتية الميتافيزيقي إلى جانب المركزية العقلية أو متحداً معها، و متحكّماً بكامل الفكر الغربي.

وما تعنيه المركزية الصوتية هو شيء أقوى بكثير من الملاحظة الشائعة التي مفادها أن بعض البشر، كالشعراء الرومانسيين والأنبياء اليهود، قد حسبوا أن ثمّة صوتاً داخلياً أو نداءً باطنياً يصلهم بالله؛ على نحوٍ يشبه تماماً تفكير غيرهم بأن ثمّة نوراً داخلياً يقيم لهم مثل هذه الصلة، أو تفكير غيرهم بأن من الممكن إقامة مثل هذه الصلة عن طريق الكتب المقدسة، أو الشعائر، أو الرقصات، أو تمارين بدنية معينة. فما تعنيه المركزية الصوتية هو ذلك التفضيل الميتافيزيقي الكوني للكلام على الكتابة على أساس أن الكلام هو الحامل الموثوق لكلٍّ من المعنى والحقيقة؛ هذا التفضيل الذي يُفْتَرَض أنه يهيمن على كامل التراث المفاهيميّ الغربي وأنه يتواجد حتى في استخدامنا الكتابة الأبجدية. و دريدا يتهم سوسور بالمركزية الصوتية، ويحاول أن يبين من نصّ سوسور ذاته أن كلاً من الكلام والكتابة يفترضان مسبقاً نوعاً معيناً من الكتابة، هي "الكتابة الأصلية". (وهذا الضرب من القْلب أو النقد يعرف باسم "التفكيك").

غير أن دريدا يواجه مشكلتين هنا، إحداهما فلسفية و الأخرى تاريخية. وتتمثّل المشكلة

الفلسفية في إسقاط التصور الظاهراتي للدالول على التصور الألسني. فمن الصحيح أنّ "دالول" سوسور هو اجتماع صورة-صوتية ومفهوم -عن - الـ- عالم، إلاّ أن سوسور، في مبدئه الأساسي المتعلّق باعتباطية الدالول ينكر صراحةً أن يكون المعنى مُتأصلاً في الصوت، أو في أي إحساس يشكّله. وعلاوة على هذا، فإن الدالول بالنسبة لسوسور ينتمي إلى اللسان؛ أي أنه جزء من ذخيرة اجتماعية موجودة مسبقاً من حالات اجتماع الصورة الصوتية/ المفهوم ولا يمثّل أي قَصْدٍ أو فكرة داخل ذاتٍ ما إلى أن يُسْتَخْدَم في الكلام. وبالمقابل، فإن هوسرل لم يكن لديه مفهوم عن اللسان، شأنه شأن الغالبية العظمى من الفلاسفة. ويبدو وكأنه يفكر بالكتابة والكلام على السواء بوصفهما عمليتين أو سيرورتين تجريان داخل ذاتٍ ما. وأخيراً، فإن كلاً من الصورة-الصوتية والمفهوم تحددهما عند سوسور أنظمة عرفية أو اتفاقية محض من التقابلات مع الدواليل الأخرى. ومن الصعب أن نجد أيّ حيّز منطقي لإقحام الحضور في هذه النظرية. والحقيقة أن سوسور قد أراد لدواليله أن تقوم بعمل يختلف عن دواليل هوسرل، كمساعدتنا في أن نضع قواعد للّغة الفرنسية مثلاً، غير أنها جُنِّدَتْ بالقوة في فلسفة الذات.

أما المشكلة التاريخية التي يواجهها دريدا، والتي غالباً ما يتجاهلها أتباعه تجاهلاً شديداً، فتتمثل في أنه ليس هنالك أي دليل على وجود المركزية الصوتية بهذا المعنى القوي، لا الآن ولا في الماضي. وما يبيّنه سجل التاريخ هو أن جميع الحضارات قد فضّلت الكتابة بما فيها الكتابة العادية، الدنيوية، اليومية، على الكلام من جميع النواحي، وذلك منذ مصر القديمة على الأقل، هذه الحضارة التي خلّفت لنا وثيقة صارخة عن المزايا الرائعة التي تُنْسَب للمكتوب. ويمكن أن نوضح ما تعنيه عبارة "من جميع النواحي" هنا بالقول إنّ الكتب قد اعتُبرت دائماً أكثر موثوقية من الخطب، حتى إنّ الأمر بلغ حدّ امتلاكها قدرات سحرية معينة؛ وإنّ من يعرفون الكتابة قد تمتعوا بمزايا سياسية قياساً بمن لايعرفون الكتابة، لدرجة نجاتهم من الموت مقابل كفّارة معينة في حين يشنق أبناء جلدتهم. وفي حين نجد ركاماً من الأدلة على عدم وجود المركزية الصوتية، فإننا لا نجد بالمقابل سوى عدد قليل من الأدلة على وجودها. فالصوت لم يكن أبداً مُفَضَّلاً على الكتابة تفضيلاً نظامياً؛ والحال، بالأحرى، أنّ بعض المفكرين ذوي الأهمية قد اشتكوا من تفضيل الكتابة على الكلام. أما دريدا فيلقي في شبكته الكبيرة في تاريخ الفكر كلّه ليلتقط أشياء صغيرة كتذمّر أفلاطون من أنك لا تستطيع أن تطرح أسئلة على كتاب. (ومع أنّ هذه الخلاصة ظالمة قليلاً إلا

أنها اقل ظلماً مما يقوله دريدا).

وما يجعل الأمر أكثر إثارة هو أن مركزية العقل ومركزية القضيب موجودتان فعلاً. فإذا ما كانت مركزية العقل تعني الرغبة في الكلام المتّسق على العالم الواقعي والعمل تبعاً لافتراضات متّسقة بشأن هذا العالم، أي إذا ما كانت تعني العقلانية، فمن الصحيح إذاً أن كل الفكر الغربي قد تطوّر في ظلّ السيطرة النسبية لهذه المقولة الميتافيزيقية. والشيء الحسن هنا أن البديل هو اللاعقلانية. وإذا ما كنت معتقداً بأية طبعة من طبعات النظرية الفرويدية، فلا بدّ أن ترى في مركزية القضيب شرطاً لأن يكون المرء اجتماعياً؛ أما البديل الوحيد فهو الفصام، ووحدهما دولوز و غوتاري يفضّلان هذا الأخير. أما مركزية الصوت فلا دليل عليها؛ ولذا كان لا بد من تلفيق هذا الدليل، بسجالات تفكيكية مع سوسور، ومع مقالة لليفي شتراوس تقول إن الكتابة وسيلة للسيطرة السياسية، ومع مقالة لروسو، في أصل اللغات، لا تأخذ أي موقف حاسم تماماً مع أيٍّ من الرأيين.

إنّ النصّ الحاسم الذي يطلق فيه دريدا هذه السجالات هو كتاب لافت للنظر كثيراً، وقد عنونه بـعلم الكتابة (الغراماتولوجيا). وكما سبق لي القول، فإنه يبدو من العنوان أن هذا الكتاب هو ضرب من الهجاء للاقتراحات التي دعت إلى قيام علم السيميولوجيا، فكانت النتيجة كتاباً ضخماً في شبه علم للعلامات بغية السخرية من جهود أولئك الذين حسبوا أنهم كانوا يعملون على علم فعليّ للدواليل. غير أن معظم السجالات في علم الكتابة تبدو سجالات جدية، حالما يتكيّف المرء مع المنظور الظاهراتي الذي يسلم دريدا بأنه الفلسفة الوحيدة الممكنة.

والحقيقة أن المنهج المعروف باسم "التفكيك" يبدي قوة وفعالية خاصتين ضمن هذا الإطار. فالتناول الظاهراتي والوجودي للعالم هو في الغالب تناول وصفي و استعاريّ كثيف ويستمد من ذلك كثيرا من قوته. أما ما يميز المنهج التفكيكي فهو التقاطه لمناخ تعمل فيها الافتراضات المسبقة الموجودة في سجال ما على تقويض هذا السجال ذاته؛ أو تعمل فيها الإجراءات البلاغية، التي هي أساسية في تقديم مذهب ما، على تقويض هذا المذهب. ومن الواضح أنّ هذا ليس سوى طبعة باهتة من شكل سجالي شائع يدعى المصادرة على المطلوب أو قياس الخُلْف[٢] الذي يتم فيه دحض نظرية ما بأن نستخلص منها نتائج متناقضة. واعتقادي الشخصي هو أن التفكيك لايكون فاعلاً وسارياً إلا حين يستلزم هذا النوع من القياس؛ وهو غالباً ما يستلزم ذلك، حين يكون السجال ظاهراتياً و متيافيزيقياً. فإذا ما طُبِّقَ على العلم والهندسة المدنية بدا بعيداً كلّ البعد

عن الإقناع، علما أن الكتب التي تعرض لهذين المجالين مليئة بالاستعارات الميتة التي لا تتّسق مع النظرية الحالية ، دون أن يكترث أحد لذلك . كما أنّ النظرية الذرية لم تُدْحض حين قام أحدهم بشطر الذرة ، على الرغم من أنّ " الذرة " تعني " ما لا يقبل الانقسام " .

أمّا النصوص الثلاثة التي يتناولها علم الكتابة فهي من ثلاثة أنواع مختلفة . فنصّ روسو هو مقال فلسفي تأمليّ تمكن مقارنته بمقال هوسرل المذكور آنفاً . ويمكن القول إن روسو لايعلم عن أصل اللغات إلا بمقدار ما يعلم هوسرل عن أصل الهندسة . وهذا الضرب من الفلسفة التأملية هو المجال الذي يبرع فيه التفكيك . ونصّ ليفي شتراوس هو مقال جدالي سياسي أكثر منه مقالاً في الأنثروبولوجيا . أما نص سوسور فمسألة أخرى ، على الرغم من كل شيء . فهو سلسلة من المحاضرات الجامعية تقدّم مدخلاً أولياً إلى علم يُعْرَف عنه الكثير مسبقاً . كما يشتمل على قدر هائل من التفاصيل القائمة على الوقائع . أما فلسفته فتتألف من مجموعة من المقترحات المنهجية الرامية إلى إعادة تشكيل ذلك العلم وتطويره . وهي مقترحات كان قد تمّ اتّباعها بنجاح كبير في الوقت الذي كان فيه دريدا يضع كتابه . والحقيقة أننا هنا أمام تلك المكوِّنات أو العناصر الأساسية في كابوس الميتافيزيقي الذي يتمثّل بالخوف من أن تتناقض فلسفته مع مكتشفات علمٍ قائم يتناول واقعة عملية من الوقائع . ومع أن دريدا يحرص على القول إنه لايسائل حقّ العالم، على المستوى التجريبي ، في أن يقول ما يحتاج إلى قوله ، إلا أنني أرى أن هذه المساءلة على وجه التحديد هي ما يفعله دريدا في النهاية .

ما كان يمكن لدريدا أن يفعله، بواسطة منهجه، هو أن ينظر في المقولات الأساسية لعلم الألسنية المُقْتَرَح بغية تحديد الالتزامات الميتافيزيقية التي تنطوي عليها . فثمة مقولات كثيرة من هذا النوع يمكنه أن ينظر فيها . ومن ذلك، على سبيل المثال، تعريف الدالول بأنه اقتران اعتباطي لدال بمدلول . والتمييز الحاد بين اللغة، بوصفها جَمْعاً من الدواليل، وبين الكلام والكتابة بوصفهما استخداماً لهذه الدواليل . والتمييز بين الدراسة التزامنية للّغة بوصفها نظاماً والدراسة التزمّنية لتاريخها . وكذلك تلك القسمة ضمن الدراسة التزامنية ذاتها بين محور الربط التركيبي ومحور الربط القائم على التّداعي أو الاقتران . وكلّ من هذه المفاهيم له بعده الميتافيزيقي الأصيل الذي يمكن له أن يفي التحليل دَينه . غير أن دريدا يلتقط بدلاً من كل هذه المفاهيم ذلك التمييز الذي لا يشكِّل جزءاً من الجهاز المؤسِّس للألسنية كعلم، ألا وهو التمييز بين الكلام والكتابة، كونه مألوفاً لدى غير

المختصِّين، أو لدى الفلاسفة، كما هو مألوف لدى الألسنيين.

أما السبب الذي دفع دريدا إلى التفكير في أهمية هذا التمييز فربما كان يكمن في تلك الوظائف المشكِّلة للعالم التي أسبغها علم الظاهرات على كلّ من الكلام والكتابة، في ظلّ تعريفاتٍ شديدة التباين و جوهرانية من الناحية الفلسفية. وهي وظائف ليس لها أية أهمية فلسفية خاصة في الألسنية؛ فالألسنية بوصفها علماً يقوم على أساس المقولات والتمييزات المذكورة أعلاه، ليس معنيًّاً بالوظائف الخالقة للعالم التي يُزْعَم أن الكلام و الكتابة يتمتّعان بها، وليس معنياً حتى بالتقارب النسبي بين الدواليل المُسْتَخْدَمة فيهما وبين مقاصد المتكلِّم / الكاتب المزعوم، فالألسنية التي تدرس اللسان ليست معنية بالمقاصد على الإطلاق، وإنما بالبنى القواعدية وغيرها التي يمتلكها الكلام وتمتلكها الكتابة. ولهذه الغاية، فإنّ من الممكن للألسنيين أن يدرسوا إما الكلام، أو الكتابة، أو كليهما؛ فلا شيء في قوام مقولات هذا العلم يرفع الكلام فوق الكتابة على النحو الذي يُرْفَع به اللسان فوق الكلام. غير أنّ لدى الألسنيين الكثير مما يمكن لهم أن يقولوه عن العلاقة بين الإثنين؛ ومن ذلك أن اللغة المنطوقة هي موضوع الدراسة الرئيس في الألسنية، نظراً لأن الكتابة ليست سوى شكل مُشْتَقّ وثانوي.

والأساس الذي ينهض عليه هذا القول هو أساس يقوم على الوقائع. فاللغات تُنْطَق منذ ما يقارب ربع المليون من السنين (هذا تخميني الخاص القائم على أدلة فيزيقية مستمدّة من تحليل جهاز التصويت)؛ أما الكتابة فلم يمض عليها أكثر من بضعة آلاف من السنين. كما أن معظم اللغات لا تملك أنظمة للكتابة. وحتى حين تمتلك مثل هذه الأنظمة، فإن البشر يتعلمون اللغة المنطوقة أولاً، ولا يتعلمون الكتابة مطلقاً في بعض الأحيان. ولقد شرحت هذه المعلومات لطلابي في السنة الأولى، شأني شأن كلّ من يعلِّم الألسنية. أما سوسور فقد شرحها بإسهاب وإحكام شديدين؛ ليأتي دريدا بعد ذلك ويستعرض كل كلمة قالها سوسور في غفلة ومن غير احتراس مكتشفاً فيها دليلاً ثابتاً على المركزية الصوتية. أما سبب ذلك فهو أنّ ما بدا لدريدا أكيداً، إذا ما كان قد بدا له أي شيء أكيداً، هو أن سوسور ما كان ينبغي أن تثيره على هذا النحو مثل هذه الوقائع، كاهتمامه بالنبرة مثلاً. ولا شكّ أننا جميعاً نعرف أناساً لا تثيرهم سوى الميتافيزيقا.

والحقّ أنك لو أعدت نصّ سوسور إلى سياقه الأصلي لاستطعت أن تجد سبباً أفضل لأن تُثار وتهتمّ. فسوسور يلقي سلسلة من المحاضرات على طلاب فقه اللغة (الفيلولوجيا). وفقهاء اللغة

أناسٌ يدرسون النصوص القديمة بغية وصف تاريخ اللغات. ويشكِّل وصف التغيرات الصوتية جزءاً جوهرياً من عملهم. والقوانين التي تحكم التغيرات الصوتية تنطبق على اللغة المنطوقة. غير أن الأدلة التي يحسب فقيه اللغة حسابها توجد في النصوص المكتوبة، ولذا، فهو يعيش في ظلّ إغراء دائم لأن يطابق اللغة التي يدرسها مع الشكل المكتوب، الأمر الذي يسوقه إلى ارتكاب أخطاء في عمله العلمي. وكثير من الأساتذة تثيرهم تلك الأشياء التي تدفع طلابهم إلى ارتكاب الأخطاء، فيتناولونها بإسهاب كبير في محاضراتهم. وكما قلت من قبل، فإن المشتغلين في العلوم الوقائعية تثيرهم الوقائع.

إنّ التحريف الذي يُجريه دريدا هنا على مقاصد سوسور الأصلية هو تحريف شديد ومسرف، ولا يمكن تبريره باعتقادي. وهو يرقى إلى مصاف كذبة كبيرة؛ كذبة تُصَدَّق لأن أحداً لا يمكنه أن يتخّيل السبب الذي دفع إلى إطلاقها. حّقاً، ما الذي يدفع أحداً ما إلى القول إن سوسور هو فيلسوف يُبدي تحاملاً ميتافيزيقياً ضدّ الكتابة إنْ لم يكن الأمر على هذا النحو؟ و الألسنيون الذين قرأوا سوسور لا يزالون يجدون أنفسهم إلى اليوم وهم يفّسرون حقيقة الأمر بلا طائل لنقّاد الأدب الشكوكيين، الذين لم يقرأوا سوسور ولا يُصدقون أن فيلسوفاً مهماً «مثل دريدا» يمكن أن يطلق عنه مثل هذه الأكاذيب الكبيرة. غير أن ثمة أكاذيب سخيفة فعلاً بصدد سوسور كُتِبَت وتُكْتَب في المناهج الدراسية الأدبية والفلسفية.

وتتمثّل النقلة الأخرى التي يقوم بها دريدا في تبيان الكيفية التي يدمِّر بها سوسور موقفه بتفضيله الكلام على الكتابة. وهو يفعل ذلك، تبعاً لدريدا، حين يشرح ما هي الفونيمات. فمن المفترض أن الفونيم هو الوحدة الألسنية الأساسية، وأن الحرف الأبجدي هو مجرد تمثيل له. إلا أن سوسور الذي يريد أن يقّرب الفونيم من الأفهام يشرحه عن طريق أحرف الأبجدية. أفلا يقّوض هذا أولوية الكلام؟ واعتقادي أن هذا السجال هو واحد من أسوأ سجالات دريدا. فمن المفترض أن الفونيم هو وحدة أكثر أساسيةً، لا أكثر أُلفةً من الحرف، وإذا ما أردت أن توضح الأشياء وتشرحها، فإنك توضح الأشياء غير المألوفة عن طريق المألوفة، فتشرح الذرّات بواسطة كرات البليياردو، على سبيل المثال، ولا تفعل العكس. غير أن ذلك لا يحول بين كرات البليياردو وكونها مكوّنة من ذرّات. وما يجعل أحرف الأبجدية نموذجاً معقولاً للفونيم هو أنّ اختراع الأبجدية كان بمثابة اكتشاف جزئي للبنية الفونيمية للغة. إلا أنّ اللغة تبقى ذات بنية فونيمية ولو لم يكتشف هذه الحقيقة

أي إنسان، ولو لم يتمّ اختراع أية أبجدية في أي يوم من الأيام. فوجود البنية الفونيمية هو شرط لاختراع الكتابة الأبجدية، أما وجود الكتابة الأبجدية فليس شرطاً لوجود البنية الفونيمية، مع أنه يساعد دون شك على وعي أن للغة مثل هذه البنية.

دعونا نفرّق بين التاريخ الاحتمالي للفونيم وشيء آخر مختلف هو مفهوم الفونيم. فاللغة البشرية تختلف عن أنظمة النداء الحيوانية الأخرى في كونها تُنْطَق نطقاً مزدوجاً، على مستويين مورفيمي وفونيمي؛ و ربما كان ذلك قد تطور خلال المرحلة النياندرتالية، منذ نصف مليون إلى خمسين ألف سنة مضت. أما أنظمة الكتابة القائمة على هذين الشكلين من النطق - الأنظمة الإيديوغرافية[3] من جهة أولى، والأنظمة المقطعية و الفونيمية من جهة أخرى - فقد تطورت في مرحلة الحضارات القديمة، منذ ستة آلاف إلى ألفين من السنين. أما نظرية الفونيم - المفهوم المتطور للفونيم - فقد تطورت في أعمال سوسور وغيره في القرن العشرين، وإن كانت جذورها تمتد إلى آلاف السنين من الدراسة القواعدية وقد تأثرت دون شك بوجود الأبجديات. ومن جهة أخرى، فإن الفونيم ، إذا ما كان موجوداً بأي حال من الأحوال - أي إذا ما كان للغة بنية فونيمية - فلا بد أن يكون وجوده هذا مستقلاً عن الدواليل الأبجدية التي تمثّله.

وحين يقدّم فيلسوف نبيه سجالاً رديئاً حقّاً ، حريٌّ بنا أن نتفحّص ما لديه من أسباب ممكنة تحمله على ارتكاب هذا الخطأ؛ ذلك أن هذه الأسباب قد تكشف الإشكاليات القائمة لدى إطار فلسفي كامل. فما الذي دفع دريدا، وأتباعه من ذوي الرصانة والإتقان مثل رودولف غاشيه الذي سنعود إليه بعد قليل، إلى افتراض أن سوسور قد قوّض مكانة الفونيم العلمية بشرحه له عن طريق أحرف الأبجدية؟ أعتقد أن هذا الدافع ينبع من اعتبار الألسنية دراسةً ظاهراتية بالمعنى الهوسرلي. فلأن المعطيات الألسنية هي بالفعل كيانات حاضرة في الوعي، فقد افتُرِضَ أن البنى الأساسية للألسنية لابد أن تكون بنى - متعالية، ربما؟ - لا يطالها البحث الظاهراتي. وكما أنّ البنى الأساسية للهندسة، عند هوسرل، لا تصبح بنى موضوعية إلا عبر وكالة الكتابة، كذلك البنى الأساسية لعلم الأصوات لا تصبح موضوعية إلا عبر وكالة نوعٍ من الكتابة، تجسّدها هنا الأبجدية.

غير أن منهج الألسني في تحليل توزّع الفونيمات يختلف تماماً عن التحليل الظاهراتي، كما يستند إلى افتراض ميتافيزيقي مختلف تماماً مفاده أن البنى الأساسية للغة توجد على نحوٍ موضوعي، وبصورة مستقلة عن الوقائع الظاهراتية التي تفيد في شرح هذه البنى وإيضاحها.

وكان جاكوبسون وهال قد استهلاّ كتابهما الصغير «أسس اللغة (١٩٥٦)» بمقدمة تتناول حفلة في نيويورك حيث ينادي المضيف قائلاً: "سيد ديتر". وكان من الممكن أن يقول بيتر، شيتر، كيتر، الخ؛ فجميع هذه الكلمات يمكن إدراكها في الحال بوصفها أسماء مميزة ضمن اللغة المنطوقة. وما يطرحه جاكوبسون وهال هنا من أنّ ثمة مجموعة من الفونيمات، /ب/، /ش/، /س/، /ك/، الخ، هو فرضية يقْصَد منها أن تفسر هذه الواقعة المستقلة عن وجود أي نظام للكتابة يمكن له أن يمثّل تلك الفونيمات. الافتراض الميتافيزيقي هنا هو أن اللغة المنطوقة يمكن أن تكون لها بنية أساسية موضوعية ليس بالضرورة أن يعيها الناطقون بها على الإطلاق، لكنها تفسّر ما يعونه، وما يمكن لهم أن يقولوه. وهذا افتراض ميتافيزيقي يشبه الافتراض الميتافيزيقي الذي يقف خلف الفيزياء شبهاً وثيقاً.

وتمثّل نظرية جاكوبسون في السمات المميزة - ومفادها أن التعارض بين/ ب/ و/ د/، مثلاً، هو أثر لسمة مميّزة في التلفّظ، هي إغلاق جهاز التصويت في أحد طرفيه بدلاً من إغلاقه في المنتصف - تمثّل افتراضاً آخر يُقْصَد منه ن يفسّر سلوك الفونيمات. وكلٌّ من الفونيمات والسمات المميزة هي كيانات نفترض وجودها ونقصد منها أن تفسر سمة من سمات الوعي والنشاط البشريين هي القدرة على إدراك التعابير الألسنية وإنتاجها. فالفونيمات ليست متاحة للوعي إلا جزئياً، والسمات ليست متاحة على نحو مباشر مطلقاً، مع أنها كيانات فيزيولوجية وسمعية. فإغلاق جهاز التصويت في أحد طرفيه بدلاً من المنتصف يُحْدث ضروباً أعمق من الرنين، الأمر الذي يمكننا من تفريق فونيماتٍ مثل/ ب/ عن فونيمات مثل /د/ حين نسمعها. وهكذا نجد أنفسنا من جديد أمام الافتراض الميتافيزيقي الذي مفاده أن هذه الخصائص الفيزيولوجية والسمعية مستقلة عن الوعي، مع أنها تساعد في تفسير بعض محتوياته.

صحيحٌ أن فقهاء اللغة يستخدمون نصوصاً مكتوبةً كأدلة، لكنهم يقيمون فرضيات بشأن التغيرات في نظام اللغة الصوتي التي ربما تكون قد جرت خلال آلاف السنين. والافتراض الأساسي هو أن من الممكن للغة أن تكون قد وجدت خلال مراحل طويلة من الزمن، اكتسب خلالها كل جيل نظاماً صوتياً من خلال سماعه الجيل السابق وهو يتكلم؛ وباكتسابه ذلك النظام الصوتي تمكّن من أن يتكلم على نحوٍ يمكن إدراكه وفهمه. والافتراض الميتافيزيقي، مرةً أخرى، هو إمكانية الوجود الموضوعي للّغات في الماضي، على نحوٍ مستقل عن أبحاثنا فيها و

استقصاءاتنا لها . أما الافتراضات التي يضعها فقهاء اللغة بشأن العلاقة الاشتقاقية التي تربط شكل اللغة المكتوب بشكلها المنطوق، وبشأن الإشكاليات المتعلقة باستخلاص استنتاجات معينة من النصوص الباقية للغات الماضي، فهي ليست افتراضات ميتافيزيقية وإنما تجريبية، قائمة على قدرٍ كافٍ من الأدلة التجريبية.

ويقترح دريدا، أخيراً، ضرباً جديداً من الكتابة، هي الكتابة الأصلية، التي يُسْتَمَدُّ منها كلٌّ من العناصر الصوتية والكتابية. وهو يعترف بأن هذه الكتابة الأصلية ليست جزءاً من الألسنية، فهي لا تملك أية وظيفة ضمن هذه الأخيرة. كما ينبغي ألاّ نفكر فيها وكأن لها موقعاً خاصاً بها. إنما هي بالأحرى، واحدٌ آخر من اللا- مفاهيم، شأنها شأن الـDifferance، والأثر، والمِفْصَلة، الخ، مُصَمَّم لكي يصدّ ميتافيزيقانا ويدكّها؛ وهو على الرغم من اتصاله، بطريقة غامضة تماماً، مع "مفهوم الكتابة المبتذل" فإنه سيلعب دوراً مركزياً في لا-علم الكتابة الذي لن يكون مكتوباً.

إنه لمن العسير على الألسني أن يعلّق على مثل هذا الكلام؛ فما يبدو هنا هو نوع من النسْخ الميتافيزيقي لواقعة أنّ الكلام (أي التكلم بلغة أو كتابتها) معتمد على اللسان (أي على بنية اللغة). و لكن ما الذي يدفعنا إلى وصف بنية لغةٍ ما - نظام الأفعال الألمانية الشاذة، مثلاً - بأنها كتابة، أو كتابة أصلية، أو أن نفترض أنها متصلة مع مفهوم الكتابة المبتذل أكثر مما هي متصلة مع مفهوم الكلام المبتذل؟ أَحْسَبُ أن من الممكن للمرء أن يتكئ ثانيةً وبصورة مبهمة على الاستعارة المستمدة من ميدان الذكاء الاصطناعي، فيقول إن بنية اللغة لا بدّ أن تكون مكتوبةً على الدماغ بصورة من الصور.

واعتقادي أنه لا توجد سوى طريقة واحدة لإنقاذ فرضية الكتابة الأصلية وإضفاء شيء من المعنى عليها. حيث يمكن القول إنها تنتمي إلى تاريخ ظاهراتي خاص بالنظرية الألسنية في القرن العشرين وليس إلى تاريخ ظاهراتي خاص باللغة. فيمكن عندئذ أن يأتي الزعم على النحو التالي: ما كان يمكن لنا أن نفهم مفهوماً كمفهوم الفونيم لو لم يكن لدينا مسبقاً فكرة نمطية أصلية عن الكتابة. والحقّ أنه زعم يصعب إخضاعه للاختبار، ذلك أن الألسنية الحديثة، شأن العلوم الأخرى، تطورت في مجتمع سبق له أن عرف الكتابة منذ آلاف السنين. كما أن مثال جاكوبسون وهال آنف الذكر يشير إلى أنه زعم زائف، إذ يشير هذا المثال إلى طريقة في تفسير نظرية الفونيم لا تفترض جمهوراً يعرف الكتابة.

من الواضح، على أية حال، أن فكرةً مترعةً بالبؤس مثل فكرة الكتابة الأصلية هذه ـ والتي لا تبلغ إلى أكثر من توقّع ضمنيّ بأنّ اللغة تملك وحدات بنيوية معينة يمكن تمثيلها بواسطة الدواليل ـ هي فكرة لا يمكن لها أن تنجز العمل البلاغي الذي يحتاج دريدا من أجله إلى مفهومه عن الكتابة. كما أنّ كثيراً من الأدلة على وجود المركزية الصوتية ـ إنْ كانت هناك أدلة على المركزية الصوتية ـ لابدّ أن تنطبق على المعنى العادي للكتابة، وتحيل إلى مؤسسات اجتماعية يتحيّز فيها الناس، أو لا يتحيّزون، ضد هذا المعنى. وعلاوة على ذلك، فان الكتابة بالمعنى الذي يحتاجه دريدا ـ المعنى الوارد في الكتابة والاختلاف ـ تغطي حقل الإبداع البشري بأكمله. وهذا هو الدور ذاته الذي تلعبه فكرة النصّ في أعمال دريدا اللاحقة وأعمال النقّاد الذين ساروا على خطاه. ومن الواضح أن هذه الاستعارات الميتافيزيقية الواسعة تقاوم ذلك النوع من التحليل الذي سعيتُ وراءه إلى الآن.

وبعد هذا، فإنه لمن المدهش أن نجد بعض الكتّاب، مثل كريستوفر نوريس، يرون في علم الكتابة واحداً من أعمال دريدا "الصارمة". فأين هي الصرامة؟ لا بدّ أنها في عين الناظر. خذوا، مثلاً، كيف يتمّ تناول ما أوجزته للتوّ من قِبَل فيلسوف يرى أنه يكفي أن نتفحص التفكيك تفحّصاً سطحياً حتى يتكشّف لنا ما يتّسم به من "إجراءات حسنة التنظيم، ونمط من السجال الذي يسير خطوة خطوة ويقوم على إدراك حاد للفروق بحسب مستوياتها، وعلى شمولٍ وانتظام واضحين" (رودلف غاشيه ١٩٨٥)، ليضيف بعد ذلك قائلاً:

إنّ من الممكن تفسير ما نجده من عدم اتساق على مستوى السجال الفلسفي من خلال التناقض القائم في النصوص الفلسفية بين إعلان الفيلسوف الظاهري عمّا يرغب في أن يساجله والكيفية التي يساجل بها حقيقةً، شأن إعلان سوسور، أن الكتابة تنبغي إدانتها، في الوقت الذي يوليها فيه دوراً مسيطراً، بل مكوِّناً، في تحديد بنية الكلام، أو شأن أفلاطون حين يساجل مستخدماً الكتابة ليقول إن الكتابة ينبغي شجبها. (المصدر السابق)

بيد أنّ "التناقض" مُلَفَّق هنا تلفيقاً من قبل دريدا، كما رأينا، ولا وجود له عند سوسور. فسوسور لم "يُدِن" الكتابة لأسباب ميتافيزيقية، كما أنه لم يولها دوراً مكوّناً في تحديد بنية الكلام. والتفسير الوحيد الذي يمكن لي أن أجده لهذا النوع من الأحكام هو، ببساطة، أن هؤلاء الفلاسفة لم يقرأوا النصوص التي يفككها دريدا. لعلهم في عجلة شديدة من أمرهم في اندفاعهم صوب الأشياء الصغيرة المثيرة حيث تنبع اللا-مفاهيم، وحيث نجد ضروباً من تناول العالم قُصِدَ

منها ألا تبتعد إلا بمقدار شعرة عن الميتافيزيقا دون أن تقع فيها. والحقّ أن كلّ هذا ليس، بالنسبة لي، سوى تجسيد لذلك التعريف التقليدي للميتافيزيقا الذي يرى فيها أنباءً لا أساس لها. وهذا يعني أن هذا كلّه فارغٌ تماماً.

والحال أنّ شيئاً أهمّ من هذه الأفكار لم يُنْجَزْ لكي يقف إزاءها. فدريدا لم يقدّم سجالاً صارماً، ولاغير صارم، يقوّض علميّة الالسنية، أو يبيّن أنها تقوم على الأسس الميتافيزيقية ذاتها التي يقوم عليها علم الظاهرات. وإذا ما كانت البنيوية الرفيعة لم تواصل مسارها بعد دريدا، فذلك ليس لأنه قدّم سجالاً قوّضها، بل لأن الناس لم يريدوا مواصلتها. وما أرادوه هو تلك الأبوريات؛ ما بعد البنيوية التي تقوّض ذاتها، وأن يصدّقوا أن دريدا قد جاء بسجالات صارمة تبرر لهم ما فعلوه. وهكذا كان الدور الأسطوري الذي أُسْبِغَ على دريدا هو دور من يقدّم سجالات صارمة تبرر ماهو في الحقيقة تشكيلة من الصوفية النصّية. وفي هذه الأثناء، مضى الرجل نفسه إلى طور جديد راح فيه، شيئاً فشيئاً، يمثّل سجالاته ومواقفه تمثيلاً بدلاً من أن يُظهرها بارزةً إلى العيان. وهكذا أصبحنا هنا أمام الفيلسوف بوصفه كاتباً حداثياً، يحافظ على توازنه ليكتب في الفضاء اللا- موجود بين العقلانية واللاعقلانية، ولقد قدّم لنا هذا الطور أعمالاً مثل Glas والبطاقة البريدية.

٥- تمثيل الفلسفة

لقد وجدت نفسي مرةً في وضعٍ غريب رحت أدافع فيه عن دريدا، على الرغم من ارتيابي، ضد اعتراضات فيلسوف تحليليّ من زملائي. كان سجال زميلي هذا بسيطاً، مفاده أن دريدا في كتابه شركة الألفباء المحدودة (١٩٧٧) ليس فيلسوفاً على الإطلاق، إذْ إنه لا يقدّم في هذا النصّ أية سجالات مهما تكن. وكان ردّي أن السجالات موجودة في هذا النصّ، ولو أن دريدا لم يبسطها على نحوٍ صريحٍ وواضح، فهو يمثّلها أو يؤدّيها أداءً تمثيلياً. والنقاش الفلسفي في شركة الألفباء المحدودة هو معَ جون سيرل، عميد فلسفة الفعل الكلامي؛ وكان سيرل قد ساجل بأنّ هنالك قواعد لاستخدام اللغة استخداماً جدّياً وسوياً. وفي ردّه عليه، قام دريدا بانتهاك تلك القواعد جميعاً على نحوٍ متعمد وبصورة مسهبة. وكانت النتيجة هي شَطْر عالم الفلسفة إلى معسكرين: أولئك الذين يقولون إن دريدا بفعله هذا يكفّ عن استخدام اللغة استخداماً جدياً وسوياً، وبذا يكفّ عن كونه فيلسوفاً، وأولئك الذين يقولون إنه يقوّض بهذا الفعل مفاهيم الجدّية و السواء،

ويُظْهِر قصورها الفلسفي.

ويمكن القول إن دريدا قد تمكّن تماماً من أن يطرح أسئلته في مصطلحات مجرّدة، مبقياً على التمثيل في مكانه المعتاد كجزء من المثال الفلسفي الناشز الغريب. ولقد اعتدتُ أن أنصح طلابي في علم الدلالة بسلسلةٍ من المقالات الكلاسيكية التي كانت فاتحة هذه القضايا؛ كمقالة فريج "في المعنى والمرجع" ومقالة راسل "في التأشير" ومقالة ستراوسن "في الإحالة"؛ وكذلك بكتاب سيرل الصغير في نظرية الفعل الكلامي. وإذا ما جعلنا دريدا يبرز كواحد من هذه المجموعة يعقبها مباشرة، فإن ذلك سيكون شبيهاً بعض الشيء برجل يأتي إلى ندوة أكاديمية وينشر بقصد الترميز قوائم الطاولة. أليست نكتة مليحة وتجربة تولّد شعوراً بالتحرر والانعتاق؟ ربما. ولكن ماذا لو راح يفعل ذلك ببطء شديد قاتل، وبحذلقة زائدة، وبمبرد الأظافر؟

ما الذي دفع دريدا لأن يمثل سجالاته تمثيلاً بدل أن يَبْسِطَها؟ لعله كان يريد لسجاله أن يقوّض أعرافاً خطابية معينة، فوجد أن من السخف عملياً أن يقدّمه تبعاً لتلك الأعراف، مما يؤدي إلى تعزيز هذه الأخيرة. فمن المستحيل أن تقدّم سجالاً عقلانياً ضد العقلانية دون أن تقع في تناقض ذاتي عملي. وبالتالي، فإن أفضل ما تقوم به في هذه الحالة هو أن ترتدي قلنسوة وتضع فيها جرساً، وتقف بالمقلوب على يديك، وتضع على قدميك سمكتين كبيرتين دون أن تقعا. أو أن تفعل مثل دريدا، حين قام بما هو أدقّ في الحقيقة من السجال ضد العقلانية، فتسيء تهجئة اسم سيرل (Searl) على النحو سارل (SARL).

ومن المناسب هنا أن ننظر في مراجعة دريدا الباكرة (١٩٦٧) لكتاب فوكو عن الجنون، التي يشك فيها بإمكانية تقديم الجنون من وجهة نظر المجنون، والتي يبيّن فيها أيضاً، عن طريق انتهاك عُرْفٍ معين وإيصال ما يريد إيصاله على الرغم من ذلك، أنّ عرفاً معيناً ليس شرطاً منطقياً لازماً للاتصال، مع أن المرء قد يرى أن وجود ذلك العرف هو شرط منطقي لازم لانتهاكه، وبالتالي يكون الانتهاك هنا هو ما يقيم الاتصال. وربما كان يجدر بدريدا أن يعتبر هذا الأمر مثالاً على الطريقة التي نقع فيها جميعاً في شراك المركزية العقلية أو المنطقية مهما طال الزمن.

وبالطبع، فإنّ من غير الممكن لي أن أتعاطف مع دريدا هنا. فأنا أعتقد أن هنالك سجلاً جدّياً وسوياً لاستخدام اللغة، وأن وجود هذا السجل هو من أجل بقاء الإنسان، فهو السجل الذي نستخدمه للشراء من البقالة أو التعامل مع حادث سير؛ ولا أرى ما الذي يوجب ألا تكون هذه

الحال هي حال لغة الفلسفة. وأحسب، بالطبع، أن هنالك استخدامات للغة لعوبة غير جدّية، وأن هذه الاستخدامات تظهر في الأدب وإنْ كانت لا تقتصر عليه. كما أحسب أيضاً أن الأدب مكانٌ نتوقّع أن نجد فيه مسائل فلسفية، بل وأخلاقية، واجتماعية، ودينية، وفكرية عامة، مؤدّاة أداءً من خلال اللعب. ولذا ليس من المدهش ما تبديه أعمال دريدا من انجراف صوب الأدب لدرجة أنه خلق مدرسة من نقّاد الأدب الذين يرغبون أيضاً بإزالة الحدود الفاصلة.

ما الذي يدفع المرء لأن يعترض على هذا. إننا ننتقل هنا إلى أمورٍ تتعلق بالذوق لا بالتعقّل؛ ولذا، فإنني سأميل إلى صوتٍ شخصيٍ أكثر من ذي قبل، فأنا لا أعترض على هذا من حيث المبدأ. وخلط الفلسفة والأدب ليس جديداً. فأفلاطون فيلسوف وأديب. ولقد وقعتُ في حبّ جيمس جويس و برتراند رسل في سنة واحدة، وكنت آنذاك في السادسة عشرة من عمري، ولا أزال أحب أن أُدَرّسهما كليهما مرتين في العام بعد كل تلك السنوات العديدة. ما الخطأ إذاً في معالجة طازجة لمفارقات الاحتواء في مجموعة، والمرجعية الذاتية، واستخدام اللغة والتنويه اللغوي، باستخدام كل ما يمكن للحداثة الأدبية أن تبتكره من تقنيات في تمثيل جميع الإشكاليات التي ناقشتها فلسفة اللغة؟ أعتقد أن الخطأ الوحيد هو ذلك الإملال الشديد الذي تولّده كتب طويلة بطول يوليسيس[٥]؛ وصعبة المتابعة مثل مبادئ الرياضيات[٦]، مع أن محتواها ليس مهماً أو جوهرياً أكثر من مقالة "في التأشير" التي سبق ذكرها.

المشكلة، باختصار هي أن الأداء التمثيلي عند دريدا يستغرق وقتاً طويلاً، وأنه بالغ الغموض، ولا يقول سوى القليل قياساً بالوقت الذي يستغرقه. وأي تحليل لدى فريج، أو راسل، أو ستراوسن، أو سيرل، يقول أكثر من ذلك، في وقت أقل، وبوضوح كوضوح البلور. غير أن هذه الأشياء ليست ضرورية بالنسبة للشكل الأدبي من أشكال التعبير. وقلّة من الفلاسفة هم الذين أمكنهم أن يكونوا أكثر إيجازاً أو أشدّ إحكاماً من نيتشه.

ولكننا لم نقترب بعد من الأمر الأساسي، على الرغم من كل هذا. والسؤال الآن هو ما: الذي يدفع الناس لقراءة دريدا إن كان كما أقول؟ إنّ الناس يقرأون فيلسوفاً إن كان يُحْسِن توريطهم في سؤاله المحوري، مهما تكن الطريقة التي يختار أن يستخدمها. وإذاً، ما السؤال المحوري لدى دريدا؟ حين قرأته أول مرة وجدت نفسي أعلّق عليه بما يلي: "تلعب ميتافيزيقا الحضور في أعمال دريدا ذلك الدور الذي تلعبه الخطيئة لدى كاهن من القرن السابع عشر. فعلى الرغم من

أنها تُكْتَشَف طول الوقت، وتُعْلَن التوبة عنها، وتُنْبَذ، إلا أنها تعاود الظهور على الدوام بأشكالٍ لم تُرَ ولو في الحلم". ولقد أخطأت حين شبّهت ميتافيزيقا الحضور بالخطيئة. فقد افترضت في حينها أن دريدا معادٍ للحضور. أما البنية اللاهوتية فقد التقطتها على نحوٍ سديد. فالمرء يعرف ما هو سؤال دريدا حين يسأل نفسه: حضور مَنْ هو المفتقد؟ من الذي خلّف ذلك الأثر؟ من الذي أحدث الـ Differance؟ من الذي قام بالكتابة؟ أو ربما كان ينبغي أن نضع "ما الذي" وليس "من الذي"؛ فأن لا أجد أي دليل على أن دريدا معنيّ بإله شخصاني. وما أراه هو لاهوت سلبي على وجه التحديد.

٦- شتات "النظرية"

كانت الستينيات بداية تصدير البنيوية بمقادير محسوبة إلى قارّة نقدية مختلفة من نواحٍ كثيرة هي قارة أنجلو-أميركا. ولقد شُحِنَت البنيوية وما بعد البنيوية في العربات ذاتها، وظلتا مذّاك على اختلاطهما معاً ذلك الاختلاط الذي تتعذّر تنقيته.

وترجمة هذه الاستعارة هي أن أعمال الشخصيات الخمس الكبرى جميعها، وأعمال شخصيات لاحقة مثل كريستيفا، قد تمّت مناقشتها في الندوات الأكاديمية ذاتها، وأن أفكار الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات، قد اجتمعت معاً بحرّية، وعلى نحوٍ مختلط ومشوّش في الغالب. وفي بريطانيا، دخل هريس النظرية هذا في صراع مع الأرثوذكسيات المحافظة الإليوتية والليفيسية، وكانت نكهته سياسية لاذعة؛ وإلى اليوم لا يزال يُعْتَبَر انتصاراً عظيماً للسياسة اليسارية إن أنت نجحت في تغيير منهاج الدراسة الجامعي- أو إن أَقَلْتَ المُعتَمَد المُكَرَّس [٧] من الخدمة، كما يقولون. وهذه هي الانتصارات الوحيدة التي حققها اليسار خلال فترة طويلة. أما في أميركا، فقد دخلت النظرية الجديدة في صراعٍ وتوالف مع مواقف النقد الجديد، و انطباعي أنها كانت أبعد قليلاً عن السياسة.

تُعَدّ الندوة التي عُقِدت في جامعة جون هوبكنز في تشرين الأول ١٩٦٦ واحدة من أهم الندوات في هذا الصدد، وسوف نأتي إلى ذكرها باختصار في الفصل الأخير. وقد عُقِدَت هذه الندوة تحت عنوان كبير هو لغات النقد وعلوم الإنسان: المناظرة البنيوية (ماكزي و دوناتو ١٩٧٠). جاءت باريس عن بكرة أبيها إلى بالتيمور من أجل هذه الندوة: لوسيان

غولدمان، رولان بارت، جان هيبوليت، جاك لاكان، جاك دريدا، و غيرهم، كانوا على المنصة ذاتها. ومن الصعب أن يقال إننا نبالغ في تقدير أهمية هذه الندوة مهما فعلنا؛ فهي الندوة التي التقى فيها دي مان بدريدا. وعلاوةً على كل هذا، فقد أطلقت هذه الندوة برنامجاً لسنتين من حلقات البحث والحلقات الدراسية. ويمكن أن نصف هذا البرنامج، بتعابير اقتصادية، بأنه كان برنامج التصدير المموَّل جيداً، والواسع، مما انطوت عليه استعارتي الأولى. غير أن بالتيمور لم تكن الميناء الأميركي الوحيد الذي نشط في العقود التي تلت.

ولقد تنوّع الاسم الذي أُطْلِقَ على هذه الكومة المختلطة من الأفكار تنوعاً شديداً. فقد دُعِيَتْ في البدء بالفكر "البنيوي". لكن مصطلح "ما بعد البنيوية" لم يلبث أن انبثق إلى جانب أسماء أخرى حين اتضحت عدم ملاءمة اسم "البنيوية" لأعمال تأثّرت بدريدا، على سبيل المثال. بيد أن أحداً لم يقدّم تحديداً دقيقاً واضحاً لهذين الموقفين أو يعذّب نفسه بذلك. وكما يقول ماكزي ودوناتو، فإنّ المنظّمين، بتركيزهم الانتباه على الظاهرة البنيوية، لم يكونوا يرمون إلى التوصّل إلى بيان أو حتى إلى تعريف ثابت وغير ملتبس للبنيوية ذاتها. و بدا لكثير من المراقبين أنّ ثمة، مسبقاً، عدداً كبيراً من البيانات، أما التعريف الوافي لمثل هذه النشاطات، أو الأحداث الثقافية، متعددة الأشكال، فلم يتحقق عموماً إلا بعد أن مات النجوم بسلام. وكان من الواضح أنّ ثمة خطر أن يتحول منهج أو عائلة من المناهج إلى مذهب. (ماكزي ودوناتو ١٩٧٠، ص ix)

لا شكّ أن في هذا القول بعض الحقيقة؛ وأنا أدرك أن اهتمامي بإيضاح ماهية البنيوية وما بعد البنيوية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأملي بأن يُعْرَف أن كليهما هاتان النظريتان. بيد أن الخطر المُسْتَشْرَف هنا لم يكن الخطر الوحيد. فقد كان هنالك خطر أكبر يتمثّل في ألا يتضح أبداً ما كانت عليه هاتين النظريتين، والمزاعم التي أطلقتاها، وما إذا كانت متسقةً مع بعضها البعض، وما إذا كانت صحيحة. وإنه لمما يدعو إلى الأسف أن أحداً لم يلاحظ أن البنيوية الأصلية، بمعنى البرنامج النظري - الأدبي الخصب الذي ازدهر منذ ١٩٢٨، قد ماتت فعلاً. وأنّ ما كان مطلوباً هو أن تزدهر إلى أبعد مدى تلك التشكيلة من ما بعد البنيويات.

أما الأسماء التي أُطْلِقَتْ مؤخراً على هذه المجموعة من الأفكار، فقد اشتملت على اسم "النظرية الأدبية" (الأمر الذي يعني أنّ أقسام الأدب هي التي أبدت أشدّ الحماس تجاه محللين نفسانيين مثل لاكان وفلاسفة مثل دريدا)؛ كما اشتملت على اسم "النظرية النصّية"؛ بل وعلى

اسم "النظرية" وحسب، بنوع من الغطرسة المثيرة. ويذكّرني هذا الاسم الأخير بشخصية ظهرت في برنامج تلفزيوني هجائي ساخر حيث أُطْلِقَ على هذه الشخصية اسم "خبير" وحسب. و"خبير" هذا لم يكن خبيراً بشيء محدد، بل خبيراً متعدد الاستعمالات. ولا شك أن أقسام الأدب قد كانت مليئة على الدوام بهذا النوع من الخبراء؛ ولم يكن الأمر نابعاً هنا من غطرسة شخصية؛ إنّما هي منصّة ضرورية لإطلاق أنماط معينة من النقد الثقافي العام؛ ذلك النقد الذي يمثّل ضرورة ثقافية بحدّ ذاته. و لقد رأينا من قبل أن الاسم الذي يناسب شيئاً تبلغ عموميته حدّاً يكفي لأن ندعوه بـ "النظرية" وحسب، هو الميتافيزيقا (دوناتو ١٩٨٩). والنظرية هي الميتافيزيقا السائدة الخاصة بالنقد الثقافي والأدبي.

وما تتسّم به "النظرية" ليس مبادئ أو مُحَصَّلاتٍ كلية يُعْتَقَد بها على نحوٍ شامل، وإنما هوية مميزة تنبع من التراث الذي أتت منه. فأصحاب "النظرية" أخذوا عناصرهم من الأسياد الكبار، ثم قاموا بتوليفاتهم. فقد أخذ أحدهم أفكاراً من الخمسة الكبار؛ وانتقد في ضوئها مفكرين من الأطوار السابقة و أعاد تأويلهم (أو أعاد كتابتهم صراحةً)؛ وشكّل توليفات جديدة من سوسور (بوصفه فيلسوفاً) وماركس وفرويد ومن تقليد فلسفي يجري (كما يمكن للمرء أن يتوقّع) عبر هوسرل و هيدغر، لكنه يضمّ أيضاً فيلسوفاً كبيراً آخر مختلفاً تماماً، ألا وهو نيتشه. وإننا لنجد كثيراً من أطروحات الدكتوراه التي تسير على هذا الغرار.

وبعض التوليفات سياسية أساساً. ومن بين هذه توليفة ر. كوارد و ج. إليس، اللغة والمادية (١٩٧٧) التي كان لها نفوذها في إنجلترا (على الرغم من أنها غامضة غموض نبوءات دلفي). ولقد تبنّت كاترين بيلسي هذه التوليفة في كتابها الممارسة النقدية (١٩٨٠)، فضلاً عن حضور أفكارها في عدد من كتبها ومقالاتها الأخرى. ويأخذ كورد و إليس بنيويتهما من سوسور - في طبعته المعاد تأويلها على نحوٍ جذري - ويجمعانها مع سيميولوجيا مُسْتَمَدَّة من بارت، وماركسية مستمدَّة من ألتوسر، وعلم نفس مستمدّ من لاكان، منظوراً إليه هنا بعيون ألتوسر. وقد اقتضى ذلك عدداً من عمليات الحذف النظري سوف أناقشها في الفصل السابع. والحقّ أن مثل هذه المواقف لا تزال فاعلة مؤثرة، على الرغم من أن أهمية فوكو تفوق كثيراً أهمية ألتوسر هذه الأيام. أما لاكان فلا يزال مهماً لدى الأنوثيين الذين يروق لهم أن يخوضوا التحدي المتمثّل بتحويله إلى مفكر لا-جنسيّ.

بيد أن هذه ليست التوليفة الوحيدة، ولعلها ليست التوليفة النمطية. فالولايات المتحدة في هذه الأيام أكثر أهمية بكثير من بريطانيا وفرنسا معاً من حيث الإنتاج العالمي للنظرية؛ فهذا واحد من الميادين التي يقلّ فيها احتمال لحاق اليابان بالولايات المتحدة. وثمة قلّة من المنظّرين الأميركيين هم ماركسيون، مثل جيمسون، غير أن من العسير أن نوجز ما يمثلونه أو نختصره؛ بل إن من العسير أن نختزل حتى تلك المافيا الموجودة في جامعة ييل إلى نموذجٍ تفكيكي واحد. لكن ما ألحظه بصورة أساسية هو ذلك النفوذ الذي يتمتّع به جاك دريدا لدى كتابة صوفية شديدة الغموض، ولدى محاولة لم يُنْشَر يوماً ما يضاهيها في قدرتها على إقناع العالم الأكاديمي المتعاطف بأن قراءة نصّ هي أمر صعب إلى درجة الاستحالة.

٧- ميتافيزيقا النص

ليس في نيتي، في هذا المقطع الأخير من بحث طويل، أن أهاجم الممارسة النقدية الحديثة في قارّتين. بل سأقتصر على انتقاد واحد لمدرسة واحدة من مدارس النظرية هي مدرسة التفكيك الأدبي الأميركية. هذه المدرسة ذات الصورة العامة المتناقضة لكونها (١) فلسفية على نحو صارم، بل مرعب، في أساسها، و لكنها (٢) تمارس تأويلات شديدة الغرابة وتتلاعب بالألفاظ تلاعباً عشوائياً. بيد أن الصورة الخاصة لهذه المدرسة هي غير ذلك، حيث يرى فيها ممارسوها أشدّ الصيغ الممكنة صرامةً في التحليل البلاغي، وأشدّها احتراساً و يقظة حيال الإغراءات الميتافيزيقية. وسوف أحاول هنا أن أبيِّن أنها لا تملك شيئاً من كل ذلك. وأنها ليست ضرباً من التطوير الرصين لفلسفة دريدا، بل تأويل غريب وتلاعب عشوائي بالألفاظ، وضربٌ من ميتافيزيقا النصّ مثالية في وحيها الأساسي.

يمكن أن نوجز صورة التفكيك العامة كما يلي: يبدأ هذا التفكيك بطرحٍ سلبي مفاده أن لا وجود في النصّ لأي معنى موّحد محدد، بحيث يمكن لعملية تحليلية كتلكٍ التي كان يقوم بها النقّاد الجدد أن تكشفه. فما يوجد في النص هو عملية لا نهاية لها من انتشار المعنى وتشتته، وإطاحة متواصلة بالمعنى المألوف. ولكي نقبض على هذا النص(أو نحرره)، فإننا نتعامل معه بوصفه ما قبل نصّ مهيأً لمزيد من الكتابة التي يمكن أن تُستخدم فيها عدّة الحداثة كلها، خاصة ذلك التلاعب الجويسي[٨] بالألفاظ، من أجل أداء معنى الناقد أداءً تمثيلياً. ومن الواضح أن هذه المدرسة هي،

في مقاربتها النقد، مدرسة انطباعية على نحو منفلت شأن مدرسة وولتر باتر، على الرغم من اختلاف النبرة.

ولا يبدو أنّ في أعمال دريدا الباكرة تلك السجالات الفلسفية التي توفِّر أساساً لمواقف مثل هذه المدرسة. وهذا ما دعا بعض الفلاسفة إلى القول إن هذه المدرسة برمتِّها قد قامت على سوء فهم هائل، وإنّ المواقف الفلسفية في كتاب دريدا تشتيت، على سبيل المثال، قد تمّ تعميمها على نحوٍ غريب ومُسْرِف. غير أن هذا يبدو غريباً بالنظر إلى الروابط الشخصية الوثيقة التي تربط دريدا مع بعض النقّاد البارزين في هذه المدرسة، وبالنظر إلى الطريقة التي يتمّ فيها وضع أعماله إلى جانب أعمال أتباعه في مجموعات مختارة، ككتاب هارتمان التفكيك والنقد (١٩٧٩)، فتبدو متوافقةً متلائمة. فإذا كان هو نفسه يسيء فهم ثمار نظرياته، فمن الذي سيردّه إلى جادة الصواب؟

ولعل أهم ما يُقال عن نقّاد هذه المدرسة هو أنهم كانوا على خير ما يرام قبل أن يتحولوا إلى التفكيك. فما كانوا يتميّزون به آنذاك هو القراءة الدقيقة؛ تلك المهارة التي لم يضف إليها التفكيك كمنهج أي شيء على الإطلاق، وعلى العكس فقد وجد التفكيك لديهم ذاك القبول الشديد لأنه منهج في القراءة الدقيقة التي تميزّ بها الأميركيون في الأصل. وربما كان من الواجب أن يُطلق على هذه المدرسة في أميركا اسم " ما بعد النقد الجديد "؛ فهي تختلف عن النقد الجديد في إيديولوجيتها المسيطرة، وفي قبولها مناهج معينة كان يمكن للنقد الجديد أن يرفضها. أما مقاربة دريدا فقد أسهمت في هذه المدرسة بطريقتين على الأقل مختلفتين، وهما طريقتان تتضحان في أعمال بول دي مان وجيوفري هارتمان على أفضل وجه.

فما أخذه دي مان عن دريدا هو المنهج التفكيكي. وكان دريدا قد استخدم هذا المنهج ليبيّن كيف تعمل البلاغة الموجودة في سجال فلسفي على تقويض هذا السجال ذاته. أما دي مان فقد فعل الشيء ذاته في الأدب؛ فراح يرى أن الأدب والنقد على السواء يتحددان عملياً من خلال صفة التقويض الذاتي التي يتسمان بها. وربما كان تواصل مثل هذا الرأي مع النقد الجديد واضحاً بأجلى صورة في الفصل الافتتاحي من عمل دي مان مجازات القراءة (١٩٧٩)، هذا العمل الذي انطلق كدراسة تاريخية لنيتشه وروسو، وانتهى بوصفه نظرية في القراءة. ويبدأ دي مان باعتراف مفاده أنّ " روح العصر لا تهبّ من جهة الشكلانية والنقد الضمني الداخلي "؛ وأن الناس يريدون الانتقال إلى الجوانب الخارجية، والمرجعية، والعامة من النصوص، ومع ذلك

فإنّ "النقد الأميركي لم يحدث فيه، من وجهة نظر تقنية، إلا أقلّ القليل منذ الأعمال المبتكرة التي جاء بها النقد الجديد".

ومن حسن الحظ أن سلاح الفرسان الفرنسي كان في المتناول. ففي السيميولوجيا الأدبية كان ثمة شكلانية جديدة قدّمت للبحث أكثر مما كان مُنْتَظَراً بكثير. كما خلقت نوعاً من التوتر الفلسفي، كالذي بين القواعد والبلاغة على سبيل المثال، من النوع الذي لا يمكن الفصل فيه. وهكذا صار بمقدورنا أن نؤجّل النقلة إلى العالم خارج النص إلى أمد غير محدود والسعادة تغمر قلوبنا. (في ١٩٨٩كان هارتمان وهيليز ميللر لا يزالان يخوضان هذه المعركة). وإنني لأجد نفسي معجباً جداً بالعناية التي يبذلها دي مان في تحليله، ومُقَدِّراً للطريقة التي يرفض بها، مثل بعض البنيويين، أن يطوي المستوى البلاغي على المستوى القواعدي من مستويات التحليل. إلا أنني أقلّ سعادة بالبلاغة التي يستخدمها (انظر الفصل الثاني حول بعض الشكوك بشأن استخدام الاستعارة والكناية الجاكوبسونيتين). أما حين أجد أن نظريات روسو الاجتماعية قد تحولت إلى أسئلة في القراءة، وأنّ "المصير السياسي للإنسان مبنيّ على غرار نموذج السُني ومُشْتَقّ منه"، فإنني أجد صعوبة في تصديق ذلك.

لقد كان دي مان ذلك الناقد المتميّز الذي تمكّن من قول أشياء مهمة عن نيتشه و روسو. وليس من الخطأ بمعنىً ما أن نؤول كل عمل أدبي بوصفه مجازاً لعملية قراءته. والحقّ أنني أساجل في الفصل الأخير من هذا الكتاب بأن كلّ تأويل نقدي يعمل من خلال تناول العمل الأدبي كمجاز لاهتمامات الناقد الأساسية. وهذا ما يعنيه التأويل. غير أن ناقداً تتركّز اهتماماته الأساسية على مشاكل القراءة من المحتمل كثيراً أن يصنّم القراءة و مشاكلها. وإنّ الجملة الأخيرة من فصل دي مان الأول، بجلالها ونبرتها الدينية، وكذلك بتناقضاتها الميتافيزيقية التي لا حلّ لها، لتُدَشّن ما وُصِفَ بحق بأنه المرحلة الصوفية النصّية في النظرية الأميركية:

إن الأدب فضلاً عن النقد-إذِ الفارق بينهما فارق وهمي-قد عوقب (أو أُثيب) بأن يكون أبداً اللغة الأشد صرامة، والأبعد عن الثقة بالتالي، بين اللغات التي يسمّي بها الإنسان نفسه ويغيّرها.

ربما كان من الممكن إخضاع هذه الجملة لنوعٍ من إعادة السبك عقلانية تحلّ تناقضاتها، غير أن ذلك لا بدّ أن يفقدها الأساسيّ فيها. فدي مان يزعم أن للغة الأدب أو النقد، بتناقضاتها ومفارقاتها الساحرة وتفكيكها لذاتها، مكانة أعلى من مكانة لغة الفلسفة

أو العلم . والحقّ أن هذا هو المعنى الدقيق الذي يمكّننا من النظر إلى دي مان كمدشّن لأعمال مدرسة نقدية لا عقلانية .

بيد أن دي مان لا يبدي ولو طرفاً من تلك البلاغة الاستعراضية التي يبديها هارتمان . ومن الأمثلة على ذلك تعليقه على كتاب دريدا Glas بأسلوب هذا الكتاب وروحيته . فما يفعله هارتمان في كتابه إنقاذ النص : الأدب، دريدا، الفلسفة (١٩٨١) هو أنه ينسخ نسخاً تلك الصفات الخارجية التي يتّصف بها عمل دريدا المشار إليه، كالتلاعب المتواصل بالألفاظ، والتعليق على Glas بأسلوب قريب بقدر المستطاع من أسلوبه :

الدريدادائية؟ السمكة الشهيرة، مُعَلَّقةً في صفحة أو صورة، لابدّ أنها نُصُب أو انتصاب، "مُصَنَّرَاً بالتأمل" (J) (e) (u)، مشنوقاً بالطاقات الطباعية التي تغمر سطح مرآة هذه الصفحة المزدوجة والواقفة .

(هارتمان ١٩٨١، ص٣٣ . وهذا في الحقيقة تعليق على لوحة رسمها آدامي تشتمل على جزء من توقيع دريدا) .

لقد أشرت إلى أن مدرسة النظرية هذه هي مدرسة لا عقلانية، ومن الأفضل أن أوضح ما أعنيه بذلك، فهو ليس مجرد تعبير فجّ تُقْصَد منه الشتيمة . و ما أراه هو أن النظرية العقلانية، في الأدب أوفي أي شيء سواه، هي نظرية تطلق مجموعة من المزاعم أو الدعاوى المتّسقة عن العالم، وتدعمها بسجالات فاعلة ذات سريان، قائمة على أدلة كافية . وبالمقابل، فإن النظرية اللاعقلانية هي نظرية تطلق مزاعم بعيدة عن الاتّساق، أو تدعمها بسجالات غير فعالة أو سارية، أو لا تكون قائمة على الأدلة . أما الفلسفة اللاعقلانية فهي الفلسفة التي تحبّذ النظريات اللاعقلانية وتعادي النظريات العقلانية . و دريدا نفسه هو فيلسوف يخطو بكثير من الحذر و الاحتراس فوق ذلك الخط الذي يفصل العقلانية عن اللاعقلانية . و يمكن أن نؤول عمله بوصفه مجموعة من السجالات القائمة على المصادرة على المطلوب موجَّهة إلى مزاعم فلسفية معينة؛ كما يمكن في بعض الأحيان أن نؤوله بوصفه ضرباً من الأداء التمثيلي المجازي الدرامي لمشاكل نصّية تقوّض تلك المزاعم . غير أن من الممكن أيضاً أن ننظر إلى دريدا على أنه يشنّ هجوماً على جميع الأفكار الميتافيزيقية التي تتعرّف بها العقلانية؛ كفكرة إطلاق مزاعم أو دعاوى عن العالم؛ وفكرة الاتساق، وفكرة السريان والفعالية، وفكرة الأعراف السوية، وفكرة الأدلة .

واعتقادي أن هذين التصورين صحيحان كلاهما حيال دريدا، الأمر الذي يفسّر التباين الشديد في فهمه لدى فلاسفة جديّين. ولعله كان مفيداً لو أنّ هنالك اسمين مختلفين لهذين الديريدين، كدريدا و دريدادا، على طريقة هارتمان. فدريدادا هو النموذج لدى كلا طرفي المدرسة التفكيكية الأميركية. فمع أن دي مان هو الناقد الأشد صرامة في تلك المدرسة، حيث يقوم بتحليلات نصيّة مفصّلة تتطلب عناية بالغة شأن تحليلات دريدا، إلا أن موقفه العام هو موقف لاعقلاني يرى أن الأدب هو اللغة الأشد صرامةً في وصف الإنسان لأنها اللغة الأبعد عن الثقة. أما هارتمان، من جهة أخرى، فلا تصدر عنه تلك التناقضات الميتافيزيقية الكبرى، وإنما يأتي بتلاعب باروكي بالألفاظ. وكلاهما لا يهدفان إلى الاتساق، أو إلى سجالات فعّالة سارية، الخ.

وثمّة نقّاد آخرون يسلكون طرقاً غير ديريدية إلى اللاعقلانية. فهارولد بلوم الذي يرى إلى كامل التراث الشعري كسلسلة من حالات قتل الأب الشعري الفرويدية، يجد أنّ التفكيك هو المدرسة الوحيدة المتطرفة بما يكفي لأن تكون جديرة بالسجال معها. فهو لا يريد معها. فهو لايريد أن يتكلّم إلى أناس معتدلين؛ وحين يطالبه بعض نقّاده بأن يوضح موقفه، فإنه يرد كيدهم إلى نحرهم، ذلك أنّ "الوضوح" كلمة مجازية تدلّ على اختزالية فلسفية، أو على عقلية حرفية موحشة تتناقض مع أي اهتمام عميق بالشعر أو بالنقد. (على هذا الأساس فإنني أتّخذ موقفي إلى جانب أولئك النقاد الاختزاليين فلسفياً، وذوي العقلية الحرفية الموحشة؛ ولا أريد ذلك الاهتمام العميق بالأدب الذي يفضي بالمرء إلى التعمية على الأدب وتحويله إلى ضرب من اللغز). لا شك أن من الطبيعي أن تكون خطوة هارولد بلوم التالية هي القَبالا[9]. أما ستانلي فيش فيبدو أنه الآن ممن يعتقدون أن لا وجود للسجالات الفعالة السارية أو الأدلة، وإنما للقدرة على الإقناع وحدها؛ وهذه هي مدرسة قلاووظ الإبهام[10] في النقد.

واعتقادي أن مواقف كهذه تنطوي على لا عقلانية عميقة؛ غير أن هذا الضرب من الميتافيزيقا النصّية يعود إلى التفكيكيين، فما صلة ذلك بدريدا؟ أعتقد أن الصلة الحقّة بين العمل الفلسفي والعمل النقدي تكمن في ما يمكن أن ندعوه بالميتافيزيقا السلبية القابعة في نصوص دريدا. ففي فضحه، أو ابتداعه، "المركزية العقلية" و "المركزية الصوتية"، وأشياء أخرى في "الحظيرة الميتافيزيقية" التي يفترض أن الفكر الغربي برمته قد جرى فيها، قام دريدا ضمنياً برسم الخطوط العامة لميتافيزيقا خارج هذه الحظيرة؛ ميتافيزيقا تخلق فيها النصوص العوالم، وتصبح النصيّة

المعممة استعارةً رئيسية للحياة الإنسانية بأكملها، كما يصبح انتشار المعنى عبر عالم النصّ هذا استعارةً لكلّ تجربة إنسانية.

ويمكن لنا أن نجد هذه الميتافيزيقا النصّية مبسوطةً بوضوح، ومرتبطةً بالتفكيك، في عملٍ لـ ج. هيليز ميلر (١٩٧٩).

المكان الذي نقطنه، أينما كنّا، هو على الدوام تلك المنطقة البين بين، مكان الضيف والمتطفّل، لا هو في الداخل ولا في الخارج. إنه منطقة الـ unheimlich (الغربة)، الأبعد من أية شكلانية، والتي تُرَمِّم نفسها أينما كنا، إن كنا نعرف أين نحن. هذا "المكان" هو حيث نكون، في كلّ نصّ يحدث أن نعيش فيه، بالمعنى الحصري تماماً لكلمة النصّ. غير أن ذلك قد لايتضح إلا بتأويل قاسٍ لذاك النص، حيث نمضي ما وسعنا مع التعابير التي يقدمها العمل. وهذا الشكل من التأويل، الذي هو تأويلٌ على هذا النحو، له اسم واحد في هذه اللحظة هو (التفكيك).

إنّ هذه الميتافيزيقا هي التي توفر الأساس لنوعٍ من التعمية النصية التي يستحيل معها استخلاص النظريات من النصوص المبسوطة فيها، واختبارها إزاء العالم، ذلك أن هذا الإطار لا يرى أن ثمة عالماً خارج النص بما يكفي. ومثل هذا الإطار لا يمكن أن يكون معقولاً كرؤية عامة للعالم إلا في عالم خلا من العلوم الطبيعية ومن التقنية، حيث نتدبر أمورنا بسحر الألفاظ. وفي عالم العمى التقنيِّ، يكون المنظّر الأدبي ملكاً؛ الأمر الذي يشكلّ سبباً للاعتقاد بأن هذه النظرية الصوفيّة برمّتها هي طريقة مُتْقَنَة للفرار من خطاب العلوم وعدم تفسير أيّ شيء.

أتراني أعاني من جنون الاضطهاد هنا، فأنسب ضرباً من جنون العظمة الصوفي إلى جَمْعٍ من النقّاد المجدّين الذين فرغوا للتو من أعبائهم التي أثمرت نقداً جيداً، وليس لديهم أي طموحٍ لأن يحولوا العالم إلى نص؟ حسنٌ، إن لديّ ذلك الناقد الصريح غاية الصراحة فيما يختصّ بهذه المزاعم. وهذا الناقد هو دوناتو (١٩٨٩)، الذي سبق أن ذكرته في المدخل. فدوناتو يرى، في معرض كلام وثيق الصلة ببعض المقالات في البيولوجيا، أنّ محتوى العلم يتغير على نحو متواصل، في حين أن المعيار الذي تُقَام على أساسه نظرية علمية جميلة يبقى هو ذاته على الدوام. والنقد، بقدرته كنظرية في النصّ، هو الذي يستطيع أن يقول لنا ما هو العلم الجميل.

فالنقد النصّي هو في الحقيقة العلم الإنساني النموذج. وهنا يختم دوناتو قائلاً: "لطالما تعلّمنا أن الآخر ينبغي أن يكون أوّل. ولكن من الذي كان بمقدوره أن يتوقّع أن تصير الميتافيزيقا مرّة أخرى ملكةً على العلوم؟".

ترجمة: ثائر ديب

هوامش

١ مقطع من سونيتة لشكسبير. (م)

٢ قياس الخُلْف، reductio ad absurdum، هو قياس أساسه البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه أو البرهنة على فساد المطلوب بإثبات نقيضه. (م)

٣ الإيدوغرافي، ideography، هي الكتابة التي تستعمل الإيدوغرام أو الإيديوغراف، وهذا الأخير هو صورة (أو رمز) تمثل شيئاً أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة. (م)

٤ الأبوريا، اللغز أو الأحجية أو المعضلة، هي في الفلسفة اليونانية مشكلة يصعب حلها بسبب التناقض في الموضوع نفسه أو في التصور الخاص به. و أبوريات زينون الأيلي مشهورة في هذا الصدد. (م)

٥ رواية جيمس جويس. (م)

٦ كتاب راسل. (م)

٧ المعتمد المكرّس، canon، هو في الأصل مجموعة من الكتابات التي تتكرس وتترسخ باعتبارها أصلية و موثوقة، حيث يشير هذا المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس و التي تعتبر أصلية و موثوقة، بعكس الـapocrypha، أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين. و يمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصلية، كأن نقول، مثلاً، الناموس الشكسبيري. ويستخدم هذا المصطلح اليوم في النظرية الأدبية مقروناً بصفة الأدبي literary canon ليشير إلى الأعمال الأدبية و المقررات التي توافق عليها المؤسسة التعليمية معتبرةً إياها من ضمن مفهومها عن الأدب و من ضمن التقليد الأدبي القومي "العظيم" الذي يهمها أن تكرسه، بخلاف الأعمال التي تنزع عنها تلك الصفة و تطردها من مقرراتها. (م)

٨ نسبة إلى جيمس جويس. (م)

٩ القبالا، فلسفة دينية سرّية، عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الكتاب المقدّس تفسيراً صوفياً. (م)

١٠ Thumb screw، قلاووظ الإبهام أو لولب الإبهام، أداة تعذيب يُضْغَط بها على الإبهام أو الإبهامين. و إشارة الكاتب الساخرة هنا هي إلى الإقناع تحت التعذيب. (م)

حداثة بودلير ومرايا المدينة الحديثة

فيصل دراج

خلق بودلير حداثته معايشاً عنصرين متلازمين هما: مدينة حديثة تقطع مع أخرى قروسطوية انتهى زمنها، وتصور حداثي للعالم، يضع الخلق الإنساني الجديد فوق المتوارث والطبيعي والمألوف القديم. بيد أن الجديد الحاسم، الذي يبدأ بالإرادة الإنسانية وينتهي بها، لم يمنعه من الاحتفال بالتجربة الشعرية، في أزمنتها المختلفة، معلناً أن القديم كان في زمنه جديداً، وأن الجديد الحقيقي هو الذي يتحول إلى قديم. ولهذا حلم، وهو ينقح الجديد بالقديم، كما العكس، بأن يقرأ كشاعر قديم، بعد زمن.

تضيء تجربة بودلير (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) حداثة عربية مبتورة في اتجاهين: حداثة شعرية تغترب في علاقات اجتماعية تقليدية، وحداثة سلطوية، ترى إلى الجيش والأمن، وتشدّ ما تبقى إلى أزمنة قروسطوية. ولعل هذه الهُجْنة الحداثية هي التي وضعت في الحداثة الشعرية العربية نقاطاً عمياء متوالدة، باستثناء حالات قليلة.

١ - حداثة بودلير في مرآة بنيامين:

جاءت تجربة بودلير من مصادر حديثة ثلاثة، وأكثر حداثة منها تمازجها الخصيب في شخصية مبدعة: أزمة الإيمان الديني التي محت اليقين واحتفظت بأطياف إبليس، والحياة في باريس القرن التاسع عشر التي شكلّت مثالاً حداثياً لغيرها من المدن، وفكر الأزمنة الحديثة العلمي الذي أشعل

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني ـ دمشق

«بارود الطبيعة» بشرارات جديدة. غير أن والتر بنيامين (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠)، الذي تطلّع إلى أن يكون الناقد الأدبي الألماني الأكثر جدة في القرن العشرين، قفز فوق المقولات الحداثية الكبرى، وآثر أن يرى بودلير في هامش مديني حديث هو: المتسكّع. وهذا الهامش، كما رآه بنيامين، مجاز تاريخي دينامي، يسير في شوارع مستقيمة تغص بالحشود، ويحمل في طياته وجوهاً متعددة، تحتقب المشتري الموسر، والمجرم الذي يمحو آثاره بالزحام، والمومس المتبرّجة، التي هي البائع والسلعة معاً.

في دراسته: «شارل بودلير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا» (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩)، ساوى بنيامين بين «الشاعر الرجيم» والمتسكع في زمنين رأسماليين متعاقبين: أحدهما زمن «الممرّات» الأنيقة التي تجعل من المخازن التجارية معارض فاتنة، وثانيهما زمن «البولفارات»، تلك الشوارع المستقيمة الواسعة الطويلة، التي تلقي بالمتسكع في زحام مخيف. كان الناقد اليهودي، الذي ألجأه الرعب النازي إلى فرنسا، يرصد تناقضات الرأسمالية، التي ترفع يداً بيضاء غاوية، وتحجب ثانية مثقلة بالوعيد مطابقاً، دون أن يقول، بين ديكتاتورية نابليون الثالث في القرن التاسع عشر وصعود النازية في القرن العشرين. وكان، على مستوى آخر، يتأمل معنى التقدم، الذي تمحو يده الثانية ما وعدت به يده الأولى، منتهياً إلى السديم. وهذا التقدم، الذي يرحل قبل وصوله، أملى عليه، وهو يشتق بودلير من تحولات باريس القرن التاسع عشر، أن يتوقف أمام زمن «الممرّات» الغنائي، قبل أن يجتاحها محافظ باريس «جورج هاوسمان»، الذي حّول باريس القديمة إلى ذكرى منقضية. فقد عرفت العاصمة الفرنسية، بعد عام ١٨٢٢ ولمدة تقل عن عقدين، «الممرّات»، تلك الأروقة المقنطرة المزخرفة، التي يعلن بها التجار عن سلعهم الفاخرة، وتجعل من التبضّع والتجوال عملية واحدة. عبرّت هذه «الممّرات» كما تشهد الوثائق، عن ابتكار غير مسبوق يحتفي بالفخامة الصناعية، وجوهه أروقة زجاجية السقف ورخامية الأرض، تخترق مربعات كاملة من المنازل، تعاون أهلها في إنجاز الابتكار. وعلى جانبي هذه الأروقة، المضاءة من الأعلى والمفتوحة على السماء، تصطف متاجر متأنقة، تجعل من كل رواق «روحاً» للمدينة، أو مصغراً مبهجاً عنها. أسهم في نشوء هذه الممرّات، وهي أول المواقع التي أضاءها «الغاز»، عنصران متضافران: ازدهار تجارة النسيج، ودخول «الحديد» في البناء الجديد، الذي حلم مهندسوه بتجديد العمارة على الطريقة الإغريقية القديمة. وعن هذه العناصر، التي تعطف

جمالية السلعة والتسليع على التجديد العمراني، جاءت ظاهرة «الزحام»، التي تلهو بـ«فرجة» السلع، قبل أن يستولد اللهو في ذاته سلعاً جديدة. تبدو الأروقة المقنطرة، في هذه الحدود، إعلاناً عن السلعة، بقدر ما يبدو المتسكع، اشترى أو لم يشترِ، إعلاناً موازياً آخر، ذلك أنه في تسكّعه المتمهل ينادي على غيره.

أسهمت مدينة باريس المتحوّلة في توليد حداثة بودلير، الذي كان ينقذف إلى الحشود، هرباً من مشاكله ومن ضجر وجودي، منجذباً إلى الزحام ونافراً منه، ومنتهياً إلى جوّال متعب غريب، ترهقه فكرة الراحة. فعلى خلاف شاعر المجتمع الإقطاعي، الذي كان يدور مطمئناً في فضاء مغلق راكد الأسئلة وفقير المواضيع، انقذف بودلير إلى مركز مجتمع رأسمالي، يحتفي بالهدم والبناء والربح والخسارة والمفيد والعمل المأجور، محوّلاً الشعر إلى سلعة تخضع إلى معايير العرض والطلب.

لكن بودلير، الذي أراد أن يكون شاهداً على عصره وبطلاً من أبطاله، رفض ما رأى واحتفظ بقصيدته بعيداً عن استبداد السوق، وذلك في تناقض يعابثه الجحيم، أملى عليه أن يصطدم أبداً بما يهرب منه، وأن يفتش في فضاء الهرب عن مواضيعه الجديدة. في هذا الفضاء السلعي، الذي يرد فيه الشعر على قوانين العرض والطلب، عاش الشاعر «ضجر باريس»، وهو عنوان أحد كتبه، حيث المدينة حشود هائلة وعزلة فادحة في آن. لم تكن ممرّات باريس، التي تعالج الضجر وتوقظه، بعيدة عن المومس المتسكعة في الأروقة الرخامية، فالأولى حلم وكابوس، والثانية جمال وتدنيس للجميل، والطرفان معاً مجاز يفيض بالسخرية. تدافعت تناقضات المدينة الحديثة إلى بنية القصيدة البودليرية، التي التقطت مواضيعها من الأروقة المضاءة بالغاز، وعيّنت الشاعر موضوعاً إلى جانب المواضيع الأخرى. ولعل جديد الأروقة المزخرفة، التي تصيّر الزحام البشري إلى «ديكور» جديد، هي التي دفعت بودلير إلى كره مدينة بروكسل، فـ«ليس ثمة واجهات محلات. والتجوال، الذي تحبه الأمم ذات الخيال، ليس ممكناً. ليس هناك ما يُرى، والشوارع غير قابلة للاستخدام». كأن المدينة هي ما يحدّد العزلة والزحام، وهي الحيّز الذي يوحد بين الخيال والحركة الطليقة. كره بودلير العزلة لأنه أحبَّ الزحام، وكره العزلة والزحام معاً، لأنه كان يبحث عن العزلة في الزحام، ذلك أن المتسكع، الذي تتقاذفه الحشود «أمير يتمتع بمجهوليّته في كل مكان»، كما كان يقول.

تفصح العزلة المسيّجة بالزحام، كما الحشود المتلاطمة التي لا أسماء لها، عن حضور جوهره غياب، أو عن غياب يعابثه الحضور، فسطح الحشود المتنقلّة يحجب دواخلها، وحركتها السريعة المتوترة تمنع التعرّف الواضح المتمهّل. كل شيء يمضي سريعاً مبهماً، مخلّفاً في المتسكع حرماناً ورغبات تضطرب قبل أن تولد. وعن هذا الحضور المشبع بالفقد عبّر بودلير في قصيدته: «إلى عابرة»، تلك المرأة التي يبعث بها الزحام ويطويها قبل أن تظهر. فهذه «العابرة»، التي تقطر عيناها «عذوبة تذهل ولذة تقتل»، تنبثق كالومض وتختفي إلى غير رجعة، تاركة وراءها صدمة، تحاكي صدمة الحداثة، لأن الحب الذي توحي به، ينبعث من نظرة ملغّزة هي الأولى والأخيرة معاً. نظرة مليئة بشبقية خاطفة، تمتلكها مدينة وارفة الخيال وتستعصي على غيرها، تصرّح بلا متوقّع مثير يصعب القبض عليه.

كأن الإقامة في المدينة الحديثة إقامة في مكان سائل، تخطف يده المراوغة المتربصة ما وعدت به يده الأولى البيضاء. إنها «فراش الصدفة» الذي أجبر بودلير، بين ١٨٤٢ و١٨٥٨، على أن يختلف إلى أربعة عشر عنواناً باريسياً، وأن ينفذ بسهولة من شارع إلى آخر، وهو مطارد من دائنيه. ولعل سيولة المكان، الذي يضطرب فيه زحام يمسح آثار السائرين، هو الذي أقنع بودلير بترجمة «القصة البوليسية» التي كتبها إدغار آلان بو، حيث في الزحام متسع لمجرم يتعقبه القانون ولـ«عابرة» ومْضيّة الابتسام، مثلما أن فيه ملاذاً لشاعر يطارده الدائنون. لا غرابة أن تتضمن بعض قصائد بودلير، مثل «نبيذ القاتل» و«غسق المساء»، عناصر من القصة البوليسية تتحدث عن المجرم والضحية ومشهد الجريمة، وذلك الرعب الملتبس بأشلاء ممزقة.

عاش بودلير تجربة الحداثة، التي يتزامن فيها الموت والميلاد، وأخذ منها مواضيعه وتصوّره الحداثي للعالم. وإذا كان بإمكان الشاعر أن يلتفت ملتاعاً، في طور من حياته، إلى وجوه متلاشية في «ممرات» رخامية يزيّنها متسكعون يصحبون «سلاحفهم»، فإن جورج هاوسمان، خالق باريس الحديثة، فرض عليه، لاحقاً، لهاثاً يخالطه الاختناق. فقبل هاوسمان، الذي أكد «مدينة النور» مثالاً حداثياً يُحاكى، كانت الأرصفة تضنّ على المتسكعين بالحركة الحرة الآمنة، في انتظار اقتراحه الثوري، أي «البولفار»، الذي وضع في شوارع عريضة غير مسبوقة حشوداً بشرية غير مسبوقة أيضاً. رأى محافظ باريس مثاله العمراني في شوارع، متقنة البناء جميلة المظهر، تفصح عن عظمة الامبراطورية، التي تبهر ولا تُهزم، دعاه معاصروه بـ«التجميل الاستراتيجي»،

الذي يسرّ العيون ويمنع «المتاريس». ومن أجل إنجاز ما آمن به، الذي التبس بهاتف رسولي، فرض ديكتاتوريتّه وأخضع باريس إلى قانون الطوارئ وصرّح في عام ١٨٦٤ بكراهيته للسكان الغرباء عن المدينة، وأعطى نفسه لقب «فنان الهدم»، كي يخلق مدينة منقطعة عما كانته باريس القروسطوية العتيقة.

وقد مثّل «البولفار»، الذي تداخلت فيه فلسفة السلطة، والفن، والهندسة، والسياسة الأمنية، التجديد المعماري الأكثر إثارة في القرن التاسع عشر، والمدخل الحاسم في الإجهاز على المدينة التقليدية. ولم يكن البولفار، بصيغة الجمع، إلا جزءاً من منظومة تحديثية شاملة، تتضمن الأسواق والجسور والحدائق والقصور والإضاءة وشبكات المياه وغيرها. أرسى هذا كله الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على أسس جديدة، استدعت أعداداً بشرية هائلة تدعى بـ«الجموع»، ينتمي إليها «الإنسان الغُفْل»، المحاط بكتل بشرية لا تلتفت إليه. عاش بودلير في هذه «الجموع»، التي تحرّر الإنسان وتنكره، جحيماً خصيباً، موزعاً على الضجر والعزلة الباردة، وعلى شعر مدثر بالرموز.

ربط بودلير بين الحداثة الشعرية وتجربة الزحام، ورأى الفنان الحديث مبدعاً «يقيم بيته في قلب الجمهور المتزاحم، في زحمة مد الحركة الشاسعة»، ذلك أن «الجمهور الحاشد خزان عملاق»، تنتقل طاقته إلى القصيدة المتوترة. وهذا الجمهور على صورة مدينته، التي قلب هاوسمان عاليها سافلاً، يتحوّل ويتبدّل ويتغيّر، يتبطّل ويكدح ويرهق ويتوسل خمرة المساء نشوة عابرة. وقصيدة «البجعة»، التي تتصدّر «أزهار الشر»، حديث عن مدينة مرنة مطواعة تغادر وجوهها بأسرع ما يغادر قلب فانٍ رغباته: «إن شكل المدينة يتغير، واحسرتاه، أسرع من قلب مخلوق فان». فالمدينة في القصيدة هشة محاطة برموز لا تنقصها الهشاشة، كائنات حية حاضرة كانت، مثل البجعة والزنجية، أم شخصيات بعيدة منطوية، مثل «أندروماك، أرملة هكتور وزوجة هيلينيوس». تعيش باريس كلها، في «أزهار الشر»، تحوّلاً لا رادّ له، تراقبه ذاكرة لا تكفّ عن التوجع، فقصيدة «شفق الصباح» نشيج مغترب أدرجته المدينة في انهيارها، وقصيدة «الشمس» حديث عن مدينة تهتّك نسيجها تحت ضوء الشمس، وأودعت ألوانها القديمة في ذاكرة متعبة. ومع أن بنيامين، الماركسي اللاهوتي الذي يحتفل بالتقدم ويرجمه معاً، قد ساوى في قصيدة بودلير بين التحوّل والانحطاط، فإن في قصائد «الشاعر الرجيم» نقاطاً عمياء طافحة بالالتباس، لأن «داخل بودلير»

كان يعيش الهدم والبناء، الذي تعيشه مدينة هاوسمان، دون أن يصل إلى قوام أخير.

اشتق بنيامين شعر بودلير، موضوعاً وبنية، من صخب المدينة، حيث الصدمة تحايث الحداثة وتعلن عنها معاً. لن تكون القصيدة، بهذا المعنى، إلا أثراً لمدينة غير مسبوقة، تفرض الصدمة متكأ لخبرة جديدة، ولن تكون الصدمة إلا أثر زحام هائل متجانس يُذكّر بجموع الأنظمة المستبدة، المصاغة من فئات وطبقات وآفاق مختلفة، تؤلف كتلة موحّدة وغير موحدة على الإطلاق. فلا يملك بشر الزحام شيئاً مشتركاً، ولا شيء يتوازعه المتدافعون، والاتفاق الوحيد بينهم صامت، يأمر كل واحد بالانكماش الذاتي، كي لا يعطل الحشد البشري المندفع. إنها الأنانية الموحشة، التي تعطف الفرد المنكمش على مصلحته، وتعيّن مصلحته رفيقاً وحيداً له، وترسل بالمصلحة وصاحبها إلى تنافس صامت لاهث مع الآخرين. ولهذا يحاور إنسان الزحام سرعته لا غير، ويرد عليه الغير بحركة سريعة تلبي مصالحهم. ولعل هذا الفرد الأناني، الذي تجابه سرعته سرعة غيره، هو الذي يملي على بنيامين أن يميزّ في الزحام ألواناً ثلاثة من البشر:

إنسان الزحام الباحث عن مكان ضيق بين المتدافعين قاصداً الوصول إلى مكان يعرفه، المتبطّل الذي يبدّد وقته بلا هدف ولا غاية، والمتسكع المنصرف إلى الملاحظة والمراقبة في شارع غطّته أقدام متلاحقة، كما لو كان تأمل الزحام عملاً نوعياً، يراكم الخبرة وهو يراكم صدمات متعاقبة.

أراد بودلير أن يكون، في زمن هاوسمان، متسكعاً نموذجياً في زمن يطرد «السلاحف» والخطى المتمهلة، مفتوناً بما ينفر منه، ومنجذباً إلى ما يروّعه. فزحام المدينة الكبيرة، كما قال إدغار آلان بو، يثير الخوف والنفور والفزع، فكل شيء همجي ولا تمكن السيطرة عليه. وهو ما سيعيده بودلير بلغة أشد انفعالاً: «ماذا تكون مخاطر الغابة والبراري مقارنة بالصدمات والنزاعات اليومية للحضارة؟ وسواء أمسك إنسان بضحيته في بولفار أو طعن فريسته في غابات مجهولة، ألا يظل هنا وهناك أعظم حيوانات الصيد؟». يتعين هذا الإحساس المشبع بتشاؤم ثقيل بكلمة صدمة، أي اللقاء بما لم يكن الشاعر مهيّأً للقاء به.

وفي هذا اللقاء غير المتوقع تتداعى الخبرة المتكوّنة، التي تحيل على تجارب متوقعة، ويُخفق المفزوع في الدفاع عن ذاته، فقد شلّت فيه المباغتة المفزعة حسن المحاكمة. فبعد زمن الممرّات المتداعية، وهي في «ديكورها» أقرب إلى الحلم، يصل الشاعر إلى زمن جديد هو زمن تمزقه، حاملاً سؤالاً أقرب إلى الصليب: كيف يمكن للشعر الغنائي أن يقوم على خبرة أصبحت الصدمة

قوامها؟ كيف تنهض القصيدة على خبرة راحلة؟ يبقى الرعب والفراغ، أو الرعب المكتوب الذي ينتشل الشاعر معناه من الهاوية، بيد مكسورة، وهو ما يعبّر عنه بودلير في قصيدة متأخرة عنوانها «شكاوى إيكاروس»، حيث يقول: «محبو العاهرات سعداء، راضون وهانئون، أما أنا، فذراعاي مكسورتان، لأنني احتضنت السحب». ولعل اليد المكسورة التي تحاول القبض على «كلمات منهارة» في مدينة تلتبس بالغابة، هي التي دفعت بودلير إلى قصائد نثرية في «ضجر باريس»، كما لو كان في النثر ما يسعف الشعر على ملء الفراغ المخيف: «من منا لم يحلم، في لحظات الطموح، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا وزن ولا قافية، طيّع ومتقطع بما يكفي ليتوافق مع الاختلاجات الغنائية للروح، وتموّجات الأحلام، وقفزات الوعي المفاجئة؟ هذا المثل الأعلى الهوسي هو بالدرجة الأولى وليد خبرة المدن العملاقة، في تشابك علاقاتها التي لا تحصى». يأتي الشعر النثري رداً على خبرة ضائعة، كما لو كان الشاعر يصدم ذاته وهو يحاذر الصدمات الخارجية.

«كل شيء بالنسبة لي مجاز» يقول بودلير في إحدى قصائده، إذ في كل شيء شيء آخر، وإذ الأشياء جميعاً تجربة واحدة، يشيع فيها موت أتى، أو يجيء. ينبثق المجاز من الحطام، من الزائل الذي يمحو الحدود بين الأشياء، مسترجعاً القدم الذي تحوّل إلى حطام، وناظر إلى الشظايا، لأن الصَلْب الموحد لا وجود له. لا شيء يكتمل، والشيء الذي لم يكتمل لا يظل على حاله، والمجاز حيّز مكتوب يصطرع فيه الزائل والأبدي، أو الزائل وذلك الذي عليه أن يصبح قديماً. يساوي المجاز، بهذا المعنى، شعرية الحياة، يرصد في حياة الأشياء موتها، ويرى ابتذال الأشياء في تبادلية مواقعها المتغيّرة، بعد أن بدّدت الحداثة الهالة، بلغة بنيامين، وتركت الأشياء عارية الابتذال.

تصبح الأشياء في المجاز البودليري متساوية، وتغدو مواضيع الشاعر مرآة له، بقدر ما يكون بدوره مرآة لها أيضاً. ولن يكون المتسكع، الذي طرد من فردوس الممرّات إلى جحيم البولفار، إلا مجازاً، تلتبس فيه مواضيع مختلفة يحوّلها النظام الرأسمالي إلى أشياء. وهذه التحولات هي التي تجعل منه مومساً أخرى، يصطاد في الشوارع الحكايات بدلاً من الرجال، وتعينه مخبراً سرياً يتقصى الوقائع في آثار الزحام، قبل أن يصير جامع أسمال، يميّز بين نفاية قابلة للبيع وأخرى لا تصلح لشيء.

وهو في الحالات كلها ملقى في الشوارع، بيته الذي لا جدران له، يراقب الأشياء ويبحث عن

مشترٍ، بعد أن تحوّل الشارع إلى سوق كبيرة. يترافد مجاز المتسكع، في أشكاله المحتملة، منتهياً إلى «العمل المأجور»، المفهوم النظري الذي صيرّه بنيامين إلى مجاز، كي يرى في بودلير «عالماً صغيراً»، يماثل العالم الرأسمالي ويتمرد عليه. ينبني العالم الجديد، كما وعي المتمرد عليه، على المفارقة الساخرة، كما لو كان نسيجاً جميلاً مليئاً بالثقوب، يتسع تمزقه كلما زاد جماله. يكتب بودلير عام ١٨٥١ وهو ينظر إلى بطولة سكان المدينة، الكلمات التالية: «مهما كان الفريق الذي ينتمي إليه المرء، فمن المستحيل ألا يأخذ بخناقه مشهد هؤلاء السكان المرضى الذين يبتلعون تراب المصانع، ويستنشقون ذرات القطن، ويدعون أنسجتهم يتخلّلها الرصاص الأبيض، والزئبق، وكل السموم الضرورية لإنتاج الروائع. . .» يطفو على سطح القول واضحاً تعبير «مهما كان الفريق الذي ينتمي إليه المرء»، الذي يرد إلى شاعر لا يعرف «موقعه الاجتماعي»، دون أن يمنعه ذلك من الذوبان الكلي في «روح العصر» الذي يعيش، ومن التمييز بين الروائع والسموم. تظهر الروائع التي سمّمت مبدعيها في قصيدة «عيون الفقراء»، من كتاب «ضجر باريس»، التي تصف مقهى «متباهياً بمفاتنه غير المنجزة»، احتشد بأفاريز مذهبة وأمداء المرايا، ينيره غاز يحترق بزخم فتي، وتزيّنه لوحات مثقلة برسوم توحي بـ«قوّادات» يغرين على «النهم والشره». بيد أن الجمال، الذي يؤمن للعشاق ملتقى مريحاً، يهتز أمام جملة لاحقة: «ما أجمل المشهد! كل ذهب فقراء العالم يجب أن يكون قد تسلل إلى هذه الجدران»، قبل أن تعصف به جملة بريئة مستسلمة: «ما أروع المشهد! ولكنه بيت لا يستطيع أن يأوي إليه إلا من كانوا مختلفين عنا».

يبدأ بودلير من «هالة» ويعود ويلقي بها تحت أقدام المارة، منذ أن كسّرت الأزمنة الحديثة وحدة الجمال المجرد، وألغت المسافة بين المنتشرين في الشوارع. جاءت الهالة، في أزمنة ما قبل الحداثة، من وهم المواضيع الموحدة، إذ الحاكم مكتفٍ بذاته وشاعره، مكتف بما يريد البلاط، ومن المسافة المقدسة التي تأمر بالانفصال وتنهى عن المجانسة. لن يكون الشارع، المنفتح على السماء ونثار البشر، إلا نقيض الموحّد المتعالي المستسرّ، الذي يطمس معالم الأشياء بهالة الأشياء الغامضة. كأن في الشوارع عرياً شاملاً، يتيح للنثار البشري أن يرى بعضه بعضاً بلا انفصال، ويسمح لواجهات المخازن أن ترى إلى العابرين بلا وساطة. تنقض «نظرة العين»، في «أزهار الشر»، الهالة القديمة وتأتي من متواضع يومي أقرب إلى الابتذال: «عيناك المضاءتان مثل واجهة البوتيكات، والأشجار المتلألئة في الأعياد العامة، تستخدم بوقاحة قوة مستعارة».

لا شيء يثير الأوهام، وما كان يستحضر عوالم سحرية تداعى أمام مخازن تبشر بسحر جديد. والأشياء كلها متداخلة متصلة مجزأة، تتبادل مواقعها المختلفة وتظل مبعثرة. لذا يأتي تماثل بودلير بـ «البروليتاري»، الذي يشير إليه بنيامين، من اتجاهين، أحدهما اقتصادي، فلم يكن الشاعر يملك سوى القليل من الشروط المادية لعمله الذهني، بدءاً من السكن الذي كان يعجز عن دفع تكاليفه، ووصولاً إلى القميص المهترئ الذي استبد به فترة من حياته. عاش الشاعر، معنوياً، تجربة «البروليتاري»، لأن إنساناً لا يملك سوى عمله يكون عبداً لآخرين يشترون ملكيته الوحيدة. أما الاتجاه الآخر، وهو أكثر عمقاً، فيأتي من تجربة التجزؤ والانقسام. فالإنسان الحديث، كما يقول بودلير، هو الذي «ينغمس في الزحام»، متحولاً إلى جزء بين أجزاء متناثرة، تنظر جميعها إلى السلعة، وترى السلعة إلى البعض منها. والبروليتاري، باع قوة عمله بسعر موافق أو بثمن بخس، هو الحالة العليا لذات مقسّمة في زحام مختلف، ذلك أن أدوات العمل هي التي تستخدم عاملاً يظن أنه يستخدمها، حاله حال «برغي في آلة»، كما جاء في كلام ماركس أكثر من مرة. تجربة غير مسبوقة قوامها المفارقة، يحقق فيها الإنسان الحديث ذاته وهو يتخلى عنها، وينتج فيها العالم المأجور سلعاً لا يستطيع شراءها. كل شيء يسيل إلى خارجه، حال المومس التي تلغي العشق وهي تبيعه، بعد أن انقسمت إلى أنثى وسلعة وبائعة وموضوع للبيع في آن.

في الهوامش ما يشرح مركزاً متجهماً نسي الهوامش التي خلقها. وقد يكون في مومس «الممرّات» الفخمة المنقضية، كما في مومس آماد البولفارات اللاحقة، ما يشرح معنى القرن التاسع عشر، الذي سلّع العلاقات الإنسانية جميعها. . لهذا كان منطقياً أن يرى المتسكع بودلير في المومس متسكعاً آخر، وأن يرى ذاته المتسكعة في المومس، التي انتقلت من نعمة الممرّ إلى جحيم البولفار. ولأنَّ «كل شيء مجاز»، فإن في المومس مجازاً يحتقب البائع والمشتري والسلعة الواصلة بينهما. بداهة، فإن الشارع، الذي تجذب حريته الحشود، هو موقع السلعة ـ الأنثى، التي يمدّها الزحام المتفرج بجاذبية طاغية، دعاها بودلير بـ: «حالة الانتشاء الديني للمدن الكبيرة». والديني، الذي تم تدنيسه، هو الحب المأجور الذاهب إلى أنثى، تكيف جمالها وفقاً لمعايير العرض والطلب.

أنتج الحب المأجور في النصف الأول من القرن التاسع عشر، الذي شهد انتشار البغاء، صورة الأنثى المتأنقة، التي تحتاج أدوات الزينة والتجميل ولباس «الممرضة»، قبل أن ينتج صورة المرأة المسترجلة، التي تود أن تكون «إنساناً» لا غير. تمردت المرأة الأخيرة، وهي ليست بعيدة عن أفكار

سان سيمون الداعية إلى عائلة جديدة، على دعارة السلعة، التي تساوي بين البشر والأشياء. أشار بودلير إلى هذا حين تحدث عن «الدعارة المقدسة للروح التي تهب نفسها بالكامل، شعراً وإحساناً، إلى اللامتوقع الذي يظهر، إلى المجهول الذي يعبُر». تحيل السوق، التي ينبثق منها الشاري اللامتوقع، على المومس، وتحيل الأخيرة على السلعة المثيرة التي ينتظرها الجمهور. يقول بودلير في قصيدته «غسق المساء»: «عبر المصابيح التي تهزها الريح تنشر الدعارة ضوءها في الشوارع؛ مثل عش نمل تفتح مساربها، وتشق في كل مكان طريقاً خفياً، هكذا مثل عدو يشن هجوماً؛ تجوب في قلب مدينة الطين مثل دودة تسلب الإنسان ما يأكله». يعلق بنيامين على شعر بودلير بالكلمات التالية: «الجمهور وحده هو الذي يتيح للدعارة أن تنتشر في أجزاء كبيرة من المدينة. والجمهور وحده هو الذي يجعل من الممكن للموضوع الجنسي أن ينتشي بعشرات المثيرات التي يحدثها».

شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر علاقة جديدة بين «الجنس» و«العمل»، قوامها «العمل المأجور». الذي يشوه جوهر العلاقتين معاً. ففي فضاء السوق الرأسمالية يصبح البغاء عملاً والعمل بغاء، ذلك أن المومس التي تستحق أجراً عن «عملها» تندرج في الاقتصاد السلعي الذي يعطي لكل موضوع ثمنه. يتسفّل، في الحالتين، معنى العمل، ناشراً أطياف مختلفة من الاغتراب والتشيّؤ. فإذا كان العمل المأجور، كلما توسع الاقتصاد السلعي، يعلن عن انحلال الكيف، فإن البغاء يترجم نهاية هالة الحب أو انحلالها. يلتحق العشق بالموت، والمتعة بالخراب، واللغة بالسلعة، مثلما أفصح بودلير في قصائد مختلفة. ففي تسليع المرأة ما يفصل بين الذكوري والأنوثي، وما «يحجّر» الجسد الأنثوي، الذي يشوّه في لحظة كي يبتذل في لحظة لاحقة، مختزلاً الجمال إلى موضوع، يعالجه الشاعر بأشكال مختلفة. وهو ما فعله بودلير في قصيدته «الجمال» حيث المرأة الجميلة «حلم حجري يلهم الشاعر حباً أبدياً وصامتاً مثل المادة».

لا يعود انفصال الذكوري عن الأنوثي إلى سلطة السلعة، من حيث هي مجاز موسع، بل يصدر، عملياً، عن اندراج المرأة في تقسيم العمل في الثورة الصناعية ، الذي يحوّل المرأة إلى رجل، قبل أن يحوّلها إلى سلعة. يمحو العمل المأجور الفرق بين الجنسين، وينظر إلى الطرفين بمعايير الإنتاج والربح وفائض القيمة. ومن هذا التحول جاءت فكرة الكائن الخنثى، التي دعا إليها أنصار السان- سيمونية من النساء، المطالبات بتحرر المرأة العاملة التي «لا تدين بوجودها

إلا لإبداعيتها الخاصة». ولعل هذه الفكرة هي التي وضعت في «أزهار الشر» قصائد عن المرأة السحاقية، التي ترى في ذاتها رجلاً حديثاً يتمرد على الرجل القديم، وهو موضوع عالجه بلزاك في روايته «الفتاة ذات العيون الذهبية» وغوتييه في «الآنسة دوموبان»، ولمحه بودلير في بعض رسوم ديلاكروا ورأى فيه مرآة «المرأة الحديثة في تبدّيها البطولي، بالمعنى الجهنمي أو المبارك». توقف الشاعر في «أزهار الشر»، أمام هذا الموضوع في أكثر من قصيدة، منها «دلفين وهيبوليت». وهما اسمان إغريقيان. التي تتجلّى فيها السحاقية بطلة للحداثة، تكشف عن الصلابة والاسترجال، ومثلاً شبقياً أعلى يحاكي عظمة العالم القديم.

ومع أن بودلير، الذي هجس طويلاً بموضوع «اللزبيانيات» احتفى في قصيدته «لسبوس» بروح ذكورية في جسد امرأة بهيج، فإن قصيدته «دلفين وهيبوليت» تجمع بين التعاطف والإدانة معاً. لهذا يقول في القصيدة الأولى: «لسبوس» «أيتها العذراوات ذوات القلب السامي، يا فخر الأرخبيل، ديانتكن بهية مثل غيرها، سوف يضحك الحب من الجحيم ومن الجنة»، بينما يقول في قصيدته الثانية: «اهبطن، اهبطن، أيتها الضحايا التعسات، اهبطن الطريق إلى الجحيم الأبدي». وسواء آمن بودلير بـ «الخنثى»، التي رددت أشياء من أفكار ثورية في زمانها، أم رأى فيها محاكاة تدنس الروح الذكورية، كما قال، فإن الأساسي الحاسم إدراج المرأة الحديثة في قصيدته، إعلاناً عن «بطولة الحداثة»، التي هي الوجه الآخر لبطولة الإرادة. وواقع الأمر أن بودلير، الذي اقترن بتناقضات زمنه، كان ينوس دائماً بين شكلين من رد الفعل، أحدهما ماضوي مشدود إلى مثل أعلى، وثانيهما حاضر يبحث عن مثل مفقود. ولهذا كانت المرأة في شعره مجازاً للحداثة، بقدر ما كانت احتجاجاً بطولياً ضد الحداثة الصناعية. إنها الموضوع الصلب اللدن الذي ترشقه الحياة بوحولها، ويغطي الحلم كتفيه بأمتعة أثيرية.

احتفل الشاعر بجسد أنثوي يحرره انتهاكه، نائياً عن مبادئ الأخلاق ومكتفياً بالمعيش. كان عليه وهو يقرأ الحداثة في هوامشها المركزية، حال والتر بنيامين، أن يلتقي ببطل غريب من زمانه، هو «جامع الأسمال»، الذي أشار إليه ماركس في مخطوطات عام ١٨٤٤، وأعطاه الباحثون في زمانه أهمية خاصة، لأنه مثال البؤس الإنساني، الذي توحد فيه اللباس المهترئ والمهنة العاثرة. ظهر البطل الغريب، الذي انتشر بأعداد كبيرة في المدن، حين أعطت الصناعة الجديدة، التي تبحث عن الربح بوسائل مختلفة، بعض القيمة للنفايات، التي يعاد تصنيعها من جديد. يقول بودلير:

«أعطيتني وحلك وجعلت لك منه ذهباً». والوحل المفترض هو الأسمال، التي يتوازعها جامع الأسمال والشاعر والمؤرخ معاً. وإذا كانت أسمال الأول هي الفضلات القابلة لإعادة التصنيع، فإن مِزَق الشاعر، التي تصبح ذهباً، هي اللامتوقع الذي يجود به الطريق، عابرة مثيرة كانت أو داعرة تضيء شارعاً ليلياً. فلكل أسماله، جاءت بها عين متحفّزة، أو أصابع مثقلة بالقذارة. لن يختلف الأمر في حال مؤرخ القرن التاسع عشر، الذي يبني تاريخه من مزق كثيرة، تتضمن الشاعر وجامع الأسمال والمتسكع الذي يرشدهما إلى أسرار المدينة.

قبل عام من كتابته قصيدة «نبيذ جامعي الأسمال»، خلق بودلير صورة هذا المخلوق البائس نثراً: «أمامنا رجل عليه أن يجمع نفاية النهار في العاصمة. إنه يصنف ويجمع كل ما تلقيه المدينة الكبيرة، كل ما تفقده، كل ما تحتقره، كل ما تسحقه تحت أقدامها. . . . . . إنه يفرز الأشياء يتخذ خياراً حكيماً؛ يجمع، مثل بخيل يحرس كنزاً، النفاية التي ستتخذ بين مخالب آلهة الصناعة شكل أشياء مفيدة ومشبعة». ومع أن كتابة بودلير تجعل من جامع الأسمال بطلاً، فإن البطل الحقيقي هو الشاعر، الذي يحشد في قصيدته عناصر غير مسبوقة، ولهذا يتبادل الطرفان الأدوار في قصيدة «نبيذ جامعي الأسمال» كأن نقرأ: «يرى المرء جامع أسمال يأتي، هازاً رأسه متعثراً، ومتخبطاً في الجدران مثل شاعر، وغير عابئ بجواسيس البوليس، عبيده، يسكب قلبه بأسره في خطط مجيدة»، إلى أن يقول: «وتحت السماء الشبيهة بقبة مشدودة تسكره روعة فضائله المشهودة». حديث شعري عن جامع الأسمال أقرب إلى حوار الشاعر مع ذاته، يبدأ بجدران ضيّقة وينتهي إلى سماء موشاة بالحكمة.

رأى بنيامين، في جامع الأسمال عند بودلير مخلوقاً آتياً من الجحيم، يتأمل الشاعر في مصيره كآبته التي لا تنتهي، ويتأمل فيه أسطورة التقدم، التي تشتق الذهب من الأوحال، وتعيد الذهب إلى وَحْل جديد. فجامع الأسمال يهتك أقنعة زمنه الصناعي، ويضع الأقنعة المختلفة فوق طاولة واحدة، بلا اكتراث. فلا شيء عنده يخشى ضياعه، فارداً جناحيه فوق مزبلة غريبة، قوامها النفايات والابتكارات البديعة. واجه بودلير تجربة المجتمع الصناعي، بتجربة المجاز، التي تواجه زمن السلعة بأزمنة ثقافية متعددة.

قرأ بودلير في مواضيعه المختلفة معاناة إنسانية، ومنحها أبعاداً شاسعة. لكنه، وهو يبصر بطولة الحياة الحديثة، صيّر مواضيعه، البسيطة المضطهدة، أبطالاً، ورأى ذاته، في لعبة التناظر، بطلاً بين

آخرين. ولم تكن استعارة «المبارز»، التي كان مولعاً بها، إلا صورة عن بطولة الإرادة، التي مر عليها في «نصائح للأدباء الشبان»، وهو يتحدث عن «التأمل العنيد لعمل الغد». لهذا، قال بعض عارفيه «في كل كلمة صغيرة لبودلير أثر للكدح الذي ساعده على تحقيق تلك الأشياء العظيمة». وهو ما أشار إليه في قصيدته «الشمس»، حين قال: «حين تكيل الشمس القاسية الضربات المتتابعة فوق المدينة والمروج، فوق الأسقف وحقول القمح، أمضي للتدرب وحيداً على مبارزتي الخيالية، متشمماً في كل الأركان قافية عشوائية، متعثراً في الكلمات كأنما في أحجار الرصيف، وعاثراً أحياناً على أبيات شعر حلمت بها منذ زمن بعيد». وهذه المبارزة هي التي جعلت من قصائد بودلير، في فترات إبداعه المختلفة، سلسلة متصلة من التنقيحات والتعديلات المتجددة، وأطلقته صياداً للشوارع والمعرفة. أراد أن يكون وجهاً من زمنه، أو وجه زمنه، محاصراً بصورة «الشاعر العامل»، الذي يعيش «اختصاصه» في فضاء لا يقبل المساومة عنوانه: الإبداع.

يفصل الاحتفاء بقيم العمل والمقاومة بودلير، كما بلزاك، عن الرومانسيين الذين انشغلوا بتصوير العزوف والاستسلام، ويضعه نهائياً خارج صورة «البوهيمي» المبتذلة، التي يشاكل فيها الشاعر حياة متبطلة كسولة متداعية، كخلط بين نشوة الخمر وإشراقات الإلهام. كان في سعيه حداثياً، ورأى في البطل الموضوع الحقيقي للحداثة، بعد أن أبصر معنى البطولة في أشخاص مهزولين معدومين، لا يملكون إلا معاناتهم. وبسبب هذه البطولة الحديثة تفوّق «العامل المأجور» على مصارع العصور القديمة، الذي كان ينتزع الشهرة والتصفيق.

تتعين بطولة الإنسان الحديث بإبداعه في وسط معادٍ، بروليتارياً كان يصطاد رغيفه في مصانع خانقة، أو شاعراً جوالاً يتعثر بالكلمات السعيدة. وبما أن لكل فترة تاريخية حداثتها كما يقول بودلير، فإن لكل فترة بطولتها، وهو ما يعين بطولة الحقبة الصناعية بطولة مدمرة، ذلك أنها تتحقق في مجال مشبع بالتهديد، مس الآخر أبنية قديمة يطالها الهدم أو زحاماً عاتياً يطلق الوعيد. ولهذا تقف البطولة الحديثة تحت أقواس الموت، ناظرة إلى الانتحار ومقبلة عليه، لا تعبيراً عن استسلام مهين، بل تجسيداً لإرادة لا تقبل بالمساومة. وواقع الأمر أن بودلير، الذي دعا إلى شكل محدد من نظرية الفن للفن، كان يغوص في وحول زمنه اللامعة، ملتقطاً منها ما يبني منه قصيدة فريدة. ففي عام ١٨٤٥، حين كان يهجس بأفكار نظرية عن الحداثة، كان الانتحار فكرة مألوفة عند أصحاب العمل المأجور. كان في انتحار العامل المهزول إنهاء لتجربة، استنفذت عناصرها، وانقذاف إلى

تجربة مجهولة، تساوي بين المجهول والجديد، أي أن الانتحار كان مجاز العاطفة الحديثة، التي ترد على التهديد اليومي بتهديد وجودي، أو مجاز المزاج الحديث، الذي يرى في المقابر رحماً جديداً. إنه احتجاج ضد الغموض، ضد ما لا يدرك ولا يمكن السيطرة عليه، احتجاج ثمنه موت بطولي لا تنقصه المقامرة، التي هي عنصر من عناصر الحياة الحديثة. ولأن بودلير كان ينتمي إلى أبطاله، رأى في ذاته بديلاً عن البطل القديم، مسكوناً بالتهديد والانتحار، يتقدم إلى مصير مأساوي رسمه زمنه، بعيداً عن التراجيدي القديم الذي يسقط من جيوب القدر. كل شيء يأتي من أعطاف «المبارز»، الذي يذهب مجتهداً إلى عمله وموته، حاله حال هندسة «أزهار الشر»، التي تحتقب طبقات متعددة آخرها الموت، ناظرة إلى أعلى متخذة من السماء قبراً. لن تكون الكآبة، والحال هذه، أثراً لحياة طفل انفصلت أمه عن أبيه والتحقت بآخر، كما يذهب البعض، بل تصوراً للعالم، يقارن بين مخازن باريس الوليدة وأطياف أحياء قديمة، حفظتها الصور والرسوم.

٢-بودلير ونظرية الحداثة:

كتب بودلير، وهو ينحت شعره باجتهاد فريد، دراسات عن الحداثة في الشوارع واللغة والفنون التشكيلية، جمعت لاحقاً في كتاب عنوانه «فضولي جمالي، الفن الرومانتيكي»، يقع في حوالي ألف صفحة. لم ترتق دراسات بودلير كما رأى بنيامين، إلى مستوى شعره، وأظهر مارشال بيرمن، دون جهد كبير، أنها مليئة بتناقضات كثيرة، صارع الشاعر فيها ذاته اليومية منتهياً، دون أن يشار، إلى نصرة الشاعر على غيره. ومع أن بودلير كان يتعمق في المواضيع التي تثير فضوله، فإن في ممارسته النظرية ما يشي بثقافة محدودة، كما يرى البعض، وما يجهر بتناقض لا شفاء منه، لازمه إلى موته عام ١٨٦٧.

في عام ١٨٥٩ قال بودلير بمصطلح «الحداثة»، معتذراً عن «توليد لغوي» احتاجه كي يعيّن ما يريد. يشير المصطلح إلى شاعر فتنته الأزمنة الحديثة، وأجرت على قلمه مفردات متقابلة، مثل: الحياة الحديثة، الفن الحديث، الإنسان الحديث.. وقد يكون في مقالتيه: «بطولة الحياة الحديثة» و«رسام الحياة الحديثة»، اللتين كتبتا بين عامي ١٨٥٩ و١٨٦٠، صورة عن حوار صاحب مع الحديث في مشتقاته المختلفة، إن لم يكن فيهما، كما قال باحثون لامعون، «برنامج لقرن كامل من حياة الفكر والفن». ولعل اندفاعه إلى التماهي بجديد زمانه هو ما أسبغ عليه ثناء لا

تحفّظ فيه. كأن يكتب بول فيرلين: «تكمن أصالة بودلير في تقديمه صورة قوية وأصيلة للإنسان الحديث... . بحواسه الحادة المتوترة، بروحه المرهقة إلى حد إثارة الألم... لقد قدم صورة هذا الفرد الحساس بوصفه نموذجاً، بل بوصفه بطلاً»، في حين قال الشاعر تيودور بانفيل أمام ضريحه، بعد عامين على رحيله: «قبل بودلير الإنسان الحديث بكليّته، مع نقاط ضعفه، مع تطلعاته ويأسه واستطاع، أن يضفي جمالاً على مشاهد لم تكن جميلة بحد ذاتها، ...، ذلك هو السبب الذي جعله يخترق، وسيظل يخترق دائماً، عقول أبناء الزمن الحديث». أما الألماني هوغو فريدريش، فقد أعطى الفصل الثاني من كتابه الشهير: «بنية الشعر الحديث» عنواناً تقريرياً هو: «بودلير شاعر الحداثة»، مؤكداً أن بودلير أسهم في صياغة ما تلاه من الشعراء الفرنسيين المجددين، من رامبو إلى كوكتو مروراً بفرلين ومالارميه، بقدر ما ترك آثاره على الشعر الأوروبي كله، وصولاً إلى ت. س. إليوت.

على الرغم من أصالة حداثية تقترب من الفرادة، فإن بودلير، الذي اعتنق زمناً حديثاً لا تنقصه المراوغة، صاغ منظوراً متناقضاً يستبعد كل التصورات النهائية. ولعل هذه التناقضات هي التي دعت مارشال بيرمن إلى تمييز تصورين للحداثة عنده، دعا أحدهما بـ: «الحداثة الرعوية» وثانيهما بـ: «الحداثة النقيضة لما هو رعوي»، مبرهناً على أن في التصورين المتناقضين لمحات تقترب من الفرادة. والمقصود بالحداثة الأولى الاحتفاء البريء أو اللاّنقدي، بوجوه الحياة البرجوازية، كما صورها الشاعر في مقدمة مقالته «صالون ١٨٤٦»، التي أثنى فيها على البرجوازية ثناء لا اقتصاد فيه، قائلاً، بانبهار كبير، بعدلها وذكائها وإنجازاتها الاقتصادية والسياسية. . انجذب الشاعر إلى روح برجوازية ديناميكية تئد الركود وتنطلق إلى تقدم لا نهاية له، تجلّى في فضاء يومي مبهر يزيغ الأبصار، عبّر عنه في مقاله «رسام الحياة الحديثة»، الذي ساوى فيه بين الحياة الحديثة المواكب الصاخبة. فالحداثة في هذا المقال، الذي يستأنف التصور الرعوي بشكل مختلف، هي ذلك الفضاء المزخرف المتعدد المواضيع والألوان، الذي آياته معارض الأزياء والواجهات المتلألئة والديكور الأنيق والتصميم المحكم، كما لو كان بين الأرض والسماء عناق بهيج مفعم بالرضا. بل إن بودلير، الذي جذبته ألوان «الاستعراض الخارجي»، يصفق للمواكب العسكرية، ذات المعدّات اللامعة والموسيقى الصاخبة والنظرات الجريئة الممتلئة بالعزم والتصميم.

وواقع الأمر أن الشاعر، في تصوره الرعوي، عيّن «الاستعراض الخارجي» مجازاً واسعاً

للحداثة البرجوازية، تنضوي فيه الأزياء والشوارع والفنون والألوان الزاهية والأرتال العسكرية المنسابة بانتظام بديع.. إنها الحداثة الشاملة لـ«حياة شاملة» صاغها الإنسان الحديث باندفاع عظيم وتناغم خلاق، أنسياه أن هؤلاء الجنود، بعيونهم اللامعة، هم الذين قتلوا خمسة وعشرين ألفاً من أهالي باريس في حزيران ١٨٤٨، وأتاحوا لنابليون الثالث عام ١٨٥١ تأسيس أول ديكتاتورية برجوازية. من الطريف أن بودلير، الذي يهوى الاتجاهات المتعاكسة، خرج في هاتين المناسبتين، إلى مقاتلة هؤلاء الجنود، مدافعاً عن الحرية ومعتصماً بتناقضاته التي لا تنتهي.

انبهر بودلير بجند كان ممكناً أن يردوه قتيلاً، مشدوداً إلى تناقضات أملت عليه أن يعتنق رؤية رعوية للحداثة، تبتهج بكل جديد، ورؤية نقيضة لها، تلعن التقدم المادي وتلوذ بصفاء الروح. فقبل أربع سنوات من كتابة مقالته «رسام الحياة الحديثة»، التي حيّا فيها «حداثة بلا دموع»، أعطى الشاعر عام ١٨٥٥ منظوراً رعوياً مغايراً في مقالته: «حول الفكرة الحديثة عن التقدم مطبقة على الفنون الجميلة»، هاجم فيها، إضافة إلى تخوم الاحتقار، أفكار التقدم والفكر والحياة الحديثتين جميعاً، كأن يقول: «هناك خطأ إضافي آخر وشائع جداً يهمني أن أتجنبه كما أتجنب الشيطان ذاته. أعني فكرة التقدم. فهذا الشعار الغامض، وهو من اصطناع التفلسف في الأيام الراهنة، أجيز بدون أي ضمان من الطبيعة أو الله..». فهذا الفانوس الحديث مصباح خؤون، يغذي الفوضى ويطفئ البصيرة ويحرّر المسؤولية من فضائل الحب والجمال، مطلقاً انحطاطاً روحياً بالغ الوضوح. أراد الشاعر، في تصور رعوي مشبع بذاتية مسرفة، أن يقيم الفرق بين التقدم المادي والتقدم الروحي، مخالفاً مواقف سابقة، ألمح فيها أن تقدماً برجوازياً في الصناعة والسياسة ينطوي، لزوماً، على تقدم في الفن ومملكة القيم. رصد الشاعر، في مواقفه جميعاً، التقدم مصطحباً معه الثقة واليأس، مندمجاً في زمنه ومنفصلاً عنه، محاذراً أن يفقد ذاته بين الجموع، أو أن ينسى جمالاً سرمدياً، سبق الحداثة ويعقبها معاً. يفصح هذا الموقف عن إيمان بالفن إلى حدود التقديس، يجعل الفنان «لا يصدر إلا عن ذاته.. لا يأمن إلا نفسه.. يموت بلا أولاد. ظل مِلْك نفسه، راهب نفسه، إله نفسه»، كما كتب بودلير عام ١٨٥٥. تناقض هذه الكلمات التي تصيّر الفن لاهوتاً كلمات مغايرة ولا تناقضها، منذ أن نأى الشاعر بنفسه عن الحلول النهائية، واستقر في تمزق لا علاج له.

في تعليقه على «صالون ١٨٤٥» تحدث بودلير عن «بطولة الحياة الحديثة»، التي تتسم بالعظمة والشاعرية والأصالة والأبعاد الملحمية. عطف البطولة على الجدة المتدفقة، وعطف العلاقتين على

صراع الإنسان مع مواضيعه، الذي أعطى نماذج بشرية لها جمالية لم تعرفها الأزمنة القديمة: «هذه النماذج تنضح بجمال جديد وخاص ليس هو جمال آخيل ولا جمال آغا ممنون أيضاً»، إلى أن يقول: «إن أبطال الإلياذة ليسوا إلا أقزاماً بالمقارنة مع أبطال الأزمنة الحديثة». يرى الشاعر البطولة في نماذج مختلفة من البشر، تحتمل رجل السياسة ورجل الأعمال وروائياً لا يبخل عليه بودلير بالإعجاب هو: بلزاك. يتعيّن الجمال، الذي يبصره الشاعر ولا يراه غيره، بتحولات الحياة الحديثة ذات الطاقة المتفجرّة، وبانعكاسها البطولي في نماذج بشرية جديدة، تحوّلها الحياة المتحوّلة. فيها بحياة المتحوّلة. قادت التحولات، التي تضمر بطولة خفية وظاهرة، بودلير، وهو يتأمل الرسم الحديث، إلى التوقف أمام ظاهرة الانسياب، إذ المواضيع خفيفة وسهلة الحركة، وأمام «قابلية التبخّر»، التي تمنع عن الأشياء صلابتها وتدعها متطايرة في الهواء. يتطلع مثل هذا المنظور، الذي يلامس الملموس ويغوص في المعيش، إلى «زواج» الفنان الحديث ببيئته، التي تفرض عليه إقامة صاخبة مليئة بالحياة، هي الإقامة «في قلب الجمهور المتزاحم». فالمدينة الحديثة تحدّث أبناءها، أو تفرض عليهم حداثة لا هروب منها، شعراء أكانوا أم بشراً عاديين. ولهذا يعلن الشاعر في مقدمة «ضجر باريس» أن الحياة الحديثة تتطلب لغة جديدة: «نثراً شعرياً، موسيقياً دون إيقاع ولا قافية، نثراً يتحلى بما يكفي من المرونة، وبما يكفي من الصلابة والفظاظة ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح، مع تموجات أحلام اليقظة، مع رقصات الوعي وقفزاته...».

هجس بودلير بإبداع يتشكل داخل المدينة الحديثة، مدركاً أن للمدن الكبرى مواضيعها، وأن بعض المواضيع لا تكتب إلا في مدن كبيرة، حال الزحام، الذي أدخلته المدينة إلى الشعر الغنائي، وموضوع «الأباتشي»، ذلك الهندي الغريب الذي استقدمته «أزهار الشر» إلى «غابة» باريس. وربما يكون اندفاعه إلى القبض المتوتر على «جوهر المعيش» هو في أساس موقفه الرعوي من التصوير الفوتوغرافي، الذي عبر عنه عام ١٨٥٩ في مقال شهير عنوانه «الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافي». فهذا التصوير، الذي رأى الشاعر فيه عدواً لدوداً للفن، يلتقط من الأشياء ألوانها الشاحبة، مشوهاً الذوق مقزماً الحقيقة، على خلاف الفن، الذي يرسم ما يحلم به الفنان ويجسد الجمال في معناه الأصيل.

انطوت تناقضات بودلير، التي تنوس بين شكلين مختلفين من الحداثة الرعوية، على أصالة مدهشة، ذلك أنه بقي أبداً منغرساً في الواقع المادي، حتى رؤاه عن التسامي والجمال والتجاوز

ظلت متجذرة في المعيش والملموس. كانت هذه التناقضات أثراً لطبيعة الحياة الحديثة، ذات الجمال المتميز الذي حايثه قلق متجدد، ومرآة لوعي حديث، خالط تطلعاته المبتهجة يأس كبير. احتشدت هذه التناقضات بمنظور خصيب، ينظر إلى جمال الحياة الحديثة، الذي يحتاج إلى من يكتشفه، و ينظر إلى جمال آخر تقاسمته العصور جميعاً. وإذا كان إيمانه بالجمال الثاني ثابتاً لا اضطراب فيه، إذا ما جاء وابتعد لا يخدع أحداً، فإن في الجمال الأول ما هو عصي على الثبات والوضوح. كتب بودلير في مقاله «رسام الحياة الحديثة»: «أعني بالحداثة ما هو عابر، سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات». يأتي الالتباس الخصيب من استمرارية الجمال القار في جمال زائل سريع العبور. ذلك أن لكل زمن حداثته، مثلما أن لكل حداثة جمالاً يقوم في زمانه وتمتد فيه أزمنة سابقة. طرح بودلير في اجتهاده إشكال القديم والجديد، دون أن يصل إلى جواب واضح أخير. فإذا كان «لدى كل معلم قديم حداثته الخاصة به»، كما يقول، فإن الأزمنة كلها تصبح «أزمنة حداثية»، الأمر الذي يمنع عن الحداثة مضمونها التاريخي الملموس. ومع أنه أمسك بحداثة زمانه بنفاذ غريب، فقد ترك معنى الحداثات السابقة معلقاً في الهواء، الأمر الذي أفضى به إلى القول بجمال مجرد عابر للعصور. والسؤال الذي لا يتلكأ في طرح ذاته في هذه الحال هو التالي:

هل الحداثي الأصيل هو ذاك الذي تقبل به حداثة سبقت؟

وإذا كان الأمر كذلك: فما هو الفرق الكيفي بين الحداثات المتعاقبة؟ لا يطرق الجواب أبواب «تاريخ الفن»، بل يعتصم بـ «فلسفة الفن» المحدثة عن جمال سرمدي. يقول بودلير: «إن كل حداثة جديرة بأن تصبح تراثاً ذات يوم». ينطوي القول على هاجس مزدوج: إرساء نظرية في الحداثة، وتأكيد القديم مرجعاً للحديث. والواضح في هذا كله هو «تثبيت» أو «تجميد» ذلك العابر العارض الطارئ، الذي يؤلف جوهر الحداثة بالمعنى البودليري، كما لو كان الماضي هو الحيّز الوحيد الذي يفصل بين الحداثات الحقيقية والحداثات الزائفة. تصبح نظرية الحداثة، بهذا المعنى، نظرية في التراث، بقدر ما تغدو الأخيرة نظرية في الحداثة، منتهية، لزوماً، إلى حداثة إنسانية متجانسة عابرة للعصور. ربما يكون هذا التجريد، الهاجس بمثال جمالي أفلاطوني، وراء موقف بنيامين الذي رأى أن «نظرية» بودلير لا تطاول شعره. وفي الحالات جميعاً، قاد سؤال الحداثة بودلير إلى سؤال التراث، مؤمناً بأن لكل حقبة حداثية أبطالها، وبأن أبطال الحقب جميعاً

يتوازعون مثالاً جمالياً واحداً. أوصله السؤال، في بعديه، إلى الوقوف أمام التراث الكلاسيكي، الذي يسمح للفنان الحديث بأن يكون «كلاسيكياً» في زمن لاحق.

عثر بودلير على مثاله في أعمال فيكتور هوغو، الذي أعادت أعماله صياغة نماذج من الأنشودة والتراجيديا الكلاسيكيتين، وفي موسيقى الألماني فاغنر، الذي انطوى تعبيره الجياش على جمالية كلاسيكية. يفصح تقويم بودلير لأعمال هوغو وفاغنر عن معرفة بـ«التراث الكلاسيكي» وتعامل جدي معه. وتراث بودلير، كما يقول بنيامين، هو التراث الروماني أولاً، مع تأثير محدود بالتراث الإغريقي، الذي أخذ منه صورة البطلة، وهو يرى إلى بطولة المرأة الحديثة في بعض قصائده الأكثر شهرة وعظمة من ديوان «أزهار الشر». هناك دائماً «القديم» المحرض على المساءلة، المستمر في الحاضر بفضل المساءلة ذاتها، يقول بودلير: «الويل لمن يدرس من التراث جوانب غير الفن الخالص، المنطق، المنهج العام. فمن يستغرق بصورة مفرطة في التراث، يجرد نفسه من المزايا التي يقدمها له». يبني الشاعر نظريته في الحداثة على تكامل عنصر نسبي، يحيل على حقبته، مع آخر ثابت جاء من الحقب السابقة، دون أن يصل إلى «منظور عميق»، ذلك أن الأخير يستدعي تحليل «العنصر الثابت»، الذي بقي غائباً.

٣- عمل الحداثة الشعرية

كيف يلمح الشعر في أرجاء المدن الواسعة ضوءاً يخالطه الغموض؟ وكيف يظل الشعر ممكناً في عالم اجتاحه التكنيك وأغلقته التجارة؟ هذان هما السؤالان اللذان توسدتهما قصيدة بودلير، متوسلة التجربة المباشرة ومعرفة الشعر والرسم والموسيقى، متطلعة إلى استنطاق وعي زمنها، وإلى استنطاق الحداثة بشكل عام. أفضى السؤالان إلى شعر انطولوجي، كما يقول هوغو فريدريش، أو إلى نظرية في الشعر تتكئ على الأنطولوجيا، مستبقة شعر مالارمية وممهدة له في آن.

استعاد بودلير الموروث الرومانتيكي وجعل منه شيئاً «آخر» سيولد منه، لاحقاً، شعر المستقبل. فليست «أزهار الشر» ـ ١٨٥٧ ـ أدب اعترافات ذات معزولة تعسة، تسجل في القصيدة يوميات متأسية، إنما هي الاستهلال الأكثر جلاء لامّحاء الشخصية في الشعر الحديث، الذي ألغى وحدة الشعر والإنسان الشاعر، كما عرفته القرون الماضية. يحيل هذا الموقف على الأمريكي إدغار ألان بو الذي ميّز، بشكل غير مسبوق، بين الشعر والإحساس، معيناً الشعر موضوعاً مستقلاً بذاته،

معموراً بعاطفة صاخبة متحررة من العواطف الشخصية. ردد بودلير موقف «بو» على طريقته، حين كتب: «لا تلائم حساسية القلب أبداً العمل الشعري»، متمسكاً بالخيال الصافي الذي يفصح عن الوعي الإنساني ويحيّد المشاعر الذاتية في آن. أفضى هذا الموقف، بنسب متفاوتة، إلى «تحييد» الشعر و«إلغاء ذاتية» الشاعر، العنصرين الذين سيعتبرهما ت. س. اليوت، لاحقاً، شرطين لصلاحية الفعل الشعري. ومع أن بودلير كتب قصائده كلها بصيغة «المتكلم»، فهي لا تتحدث عنه إلا بقدر ما يلتبس به إنسان آخر أرهقته «الحداثة»، كما لو كان يعبر عن أوجاع آخر يعرفه على مسافة، أو لا يعرفه على الإطلاق، كما فعل في قصائده الأخيرة. ولهذا لم يكتب قصيدة عن طفل يموت، كما فعل هوغو، مؤثراً الوقوف أمام ظواهر تتجاوز الأشخاص، مثل الانحلال والعذاب والبغاء، التي تقع على إنسان ذاهب إلى مصيره، حاله حال بيت قديم صرفته التغيرات الهائلة. فلا موقع للصدفة، ولا موقع لدموع لن تغيّر في مصائر الإنسان شيئاً.

السيطرة على الذات، بما يلغي ذاتيتها، وتنقيح الشكل إلى حدود الهوس، عنصران أرهقا بودلير وأرهقهما، ماحياً المسافة بين العمل الشعري والمعادلات الرياضية، ناظراً إلى كمال خالص شيطاني الأريج، ومؤمناً أن في كمال الشكل ما يضع الذات الفردية خارج مركزها. ولعل هذا الهوس، الذي يمزق ذاتاً تمزق ذاتها، هو الذي كان يحمله، بضراوة كبرى، على استراتيجية التكرار، حيث الجديد الشعري استعادة لقديم أملاها هوس الكمال. لن تكون «أزهار الشر»، والحالة هذه، كتاباً حاشداً بصور مختلفة، بل عمل هندسي البناء، محدد البداية والوسط والنهاية، بما يوافق مضموناً على صورته عناصره: اليأس، شلل الروح، التطلع المرتجف إلى واقع لا وجود له، اقتفاء آثار الموت، معابثة العدم إلى حدود الهذيان... أخذ الشاعر بخناق مخطط محكم، هجس به منذ عام ١٨٤٥، مقصياً «نشوة القلب»، التي تدفع إلى كتابة الشعر ولا تتجلى فيه. تضمن ديوان «أزهار الشر» مائة قصيدة، موزعة على خمس مجموعات، إشارة إلى تصور فني متطلِّب، استوحى «الأساليب اللاتينية» والرموز المسيحية القروسطية، مثلما أشار هوغو فريدريش. تتكشف هندسة الديوان، التي يحاثيها إحصاء دقيق، في القصائد التي تشكله وداخل كل قصيدة على حدة، إشارة إلى أمرين: المسافة الفاصلة ين بودلير والشعراء الرومانتيكيين المأخوذين بفكرة الإلهام، التي تنفر من الحساب والحسبان، ودور الشكل الطاغي في القصيدة البودليرية. يستظهر الشكل عند بودلير درباً يائساً إلى خلاص لا يمكن العثور عليه، بعيداً عن

«مضمون» مثقل باللايقين والفجوات الفارغة. «إن من امتيازات الفن الرفيعة أن المرعب يصبح جمالاً وان الألم الإيقاعي والموزون يملأ الروح بهجة هادئة»، يقول بودلير، مصرحاً باضطراب عن تفوق الشكل على التعبير البسيط.

حرر بودلير الشعر من قيود العاطفة، ونظر إلى واقع جديد تحتدم فيه الدقة والعتمة، معطياً الشعر الحديث بداياته الواضحة التي ترى الجمال في غير موقعه المألوف، وتحتفل بالهامشي والمبتذل والمصطنع، الذي يغايره «الطبيعي» ويختلف عنه. ولهذا لن يختلف الشاعر، الذي يساوي بين الشعر ومنطق القضايا الرياضية الصارم، عن الراقص، الذي كسر ساقيه ألف مرة قبل أن يقف أمام الجمهور. كل شيء يتراءى تحت أقواس التناقض، إذ في الحداثة ما يستهلك المادة، وإذ في المادة المستهلكة ما يوقظ الانبهار. فكل ما جاءت به الحداثة، التي تحتضن البائس والمنحط والمصطنع والمعتم، يضعه العمل الشعري تحت ضوء غير مألوف، ويسترشد به كي يذهب إلى درب جديد. غير أن الشعر، الذي يريد أن يكون حديثاً، يرى إلى الخلفية التاريخية الرمادية الغامضة، التي تنتج مواضيع تثير الغثيان، قبل أن يتوقف أمام مواضيع مشبعة بالابتذال، كما لو كان الغامض المستسر الحديث مبتدأ الشعر والباعث على كتابته. فقد انجذب بودلير إلى قمامة المدينة الحديثة، واستولد منها شعره وميضاً مبهراً، معلناً عن تفوق الصناعي والمصطنع على الطبيعي والبريء، أو عن إقصاء الطبيعة ونهوض مملكة الاصطناعي المطلقة. فأكوام الحجارة المكعبة المتمثلة في المدن ليست طبيعية، ومع أنها قد تكون مسرحاً للشر فإنها، أولاً، أثر للفكر المبدع الحر، بل إنها مشاهد غير عضوية لـ «الفكر المحض». تتراءى الظواهر مثقلة بالنشاز ويحوّلها الشعر إلى صور تتمتع بكثافة مدهشة، يترافد فيها ضوء الغاز وحلكة السماء، عطر الورود ورائحة القطرات، منتهية إلى فراغ لا يمكن ملؤه.

أوغل بودلير في الحديث عن الجمال، وألجأ شعره الجمالَ إلى الشكل والعروض وتحولات اللغة، متوسلاً عناصر مسكونة بالمفارقة تقلب المعنى، مسبغة على الجمال فتنة معادية. فعلى الجمال أن يكون غريباً وغير مألوف، كي يستطيع مواجهة المبتذل والقبيح، كما لو كان سراً جديداً ينبغي النفاذ إليه، أو نقطة ارتكاز غير مسبوقة للوصول إلى مثال جديد. تطلع الشاعر إلى شعر يصدم القارئ، لم يعرفه الرومانتيكيون، يقيم بين القارئ والقصيدة مسافة لا يمكن إلغاؤها. وربما تضيء الكلمات الأكثر تواتراً في قصيدة بودلير المشروع الذي قصد إليه، وهي موزعة على

مجموعتين: الظلام، الهاوية، العذاب، الفراغ، الصحراء، السجن، البرد، العفونة السوداء، من ناحية، والسماء والزرقة والضوء والمثال والنقاء من ناحية ثانية. كأن كل مفردة تنتج مع نقيضها تعارضاً منفتحاً على المجهول، يقول بـ «بهاء القذارة» و«فتنة المبتذل» وقران «الظلمة والنور»... وهذه التركيبات المتعارضة سافرة في عنوان «أزهار الشر» الذي يجعل من الخير مرادفاً للشوك، وواضحة في «إشارات مسيحية»، عند شاعر لم يعد مسيحياً على الإطلاق. بل إنها أكثر وضوحاً في التساكن المفزع بين المسيحي والشيطاني، الذي لا تكون القصيدة بودليرية إلا به، ذلك أن الشاعر نحى الخير والشر جانباً، منقباً، بشغف، عن اللامتناهي، الذي يرد به على عالم جديد، غادرت فيه القيم المألوفة مواقعها، الخيرة منها والشريرة على السواء. فعلى الإنسان الحديث أن يعترف بالشر، كي يكون قادراً على التعرّف على الجانب الخيّر السماوي. وعن هذا اللقاء، الذي ليس له مكان، تصدر لعنة واسعة تأخذ بخناق الإنسان الحديث، تجعل من المسيح رمزاً هارباً، أو إنساناً تخلى عنه الله. تفسر هذه الدائرة المغلقة، التي يمحو فيها النور الظلام، القسوة الباردة التي تخيم على «أزهار الشر»، التي تنشر أريجها في هاوية لن يعرف أسرارها أحد.

عيّن بودلير الشر كياناً مستقلاً بذاته، وترك القصيدة تبحث عن معناها في أرجائه المظلمة. ومع أن فكرة الشر، الذي استقل بذاته أو سَاكَن الخيرَ، تستدعي، لزوماً، التعاليم المسيحية، فإن بودلير، الذي ساوى بين الأصيل والمجهول، وقع على مسيحية مدمرة، باحثاً عن بديل مستحيل. كان بديهياً، عند إنسان يتشبث باللعنة، أن لا يرى بودلير في «القرآن» ما يريد، وأن يرمي به متأففاً ذاهباً إلى ديانات شرقية. مفارقة كاوية تضيء شاعراً يرى الخلاص في «الهاوية»، قابلاً بـ «روحانية حارقة»، تشعل النار في الباحث عن الخلاص. لن يبقى أمام الشاعر، والحال هذه، إلا مثال متعال يقوّض من يهمس به، «مثال قارض»، كما يقول بودلير، الذي كان «مقيّداً إلى قبر المثال». وهو ما تعلن عنه قصيدة «الرحلة»، وهي آخر قصائد ديوان «أزهار الشر»، التي تختبر إمكانيات الهروب، قبل أن تطمئن إلى قرار الموت.

اعتنق بودلير أسئلة زمانه وأوكل إلى «سحر الكلمة» العثور على الجواب. كان في ما ذهب إليه ينقح موروثاً شعرياً، آوى ذات مرة فرجيل ودانتي وكالدرون، حيث رنين الكلمة يوسع المعنى، ويضع في الواقع المألوف واقعاً آخر. كما لو كان العناق الخلاق بين سحر الكلمة والحلم والخيال. يمكّن الإنسان من الانتقال من عالم يومي مبتذل إلى عالم من «الكريستال». «المادة والحجارة

أكثر الأشياء رفعة، والإنسان سديم حقيقي»، يقول بودلير. يقلب القول العلاقة المتداولة بين الإنسان والأشياء، ويدفع الإنسان الحقيقي إلى توليد عالم يرقى إلى مصاف المنتوجات الحديثة التي أعطاها الذكاء الخلاق هيئة جديدة. يتراءى في هذا التصور، معنى الفن البودليري، الذي هو «روح» الأزمنة الحديثة، حيث التمثال أكثر أصالة من الجسم الإنساني، والغابة المشغولة من الألوان أكثر جوهرية من الغابة الحقيقية. ولهذا تكون باريس، في قصيدة «حلم باريس»، مدينة الحلم، سوّاها ذكاء إنساني نفاذ، ونقلها من فضاء الصور إلى فضاء التحققّ. علاقة خلاقة بين الذكاء والإرادة، تنصّب المصنوع مرجعاً للطبيعي وقوّاماً عليه.

ساوى بودلير بين الحداثي والمجهول، اعتبر الأول حياة والثاني موتاً مغامراً، يطرق أبواب حداثة أخرى محتملة.

مراجع الدراسة

١ - W. Benjamin: charles Baudelaire: un poete Lyrique a lapogee du capitalisme Payot، paris، ١٩٧٤.

٢ـ شارل بودلير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٤

٣ - C. Baudelaire: Curiosites esthetiques، L'art romantique. Edition de H. Lemaitre، Garnier، ١٩٦٢.

٤ - W. Benjamin: Paris Capitale du xixe Siecle. Cerf، Paris، ١٩٨٩.

٥ - W. Benjamin et Paris، etudes reunies et presentees par H. Wismann. Cerf، paris.، ١٩٨٦.

٦ـ مارشال بيرمن: حداثة التخلف، دار عيبال، قبرص، ١٩٩٣.

٧ - S. Kracaur: Le roman policier، payot. Paris، ١٩٧١.

٨ - H. Friedrich: structure de la Poesie modern. Le Livre de poche، paris، ١٩٩٩ (الفصل الثاني).

نفي المنفى أم أوهام الهوية
برينر ونشوء العبري الجديد

حسن خضر

غالبا ما يجري الخلط، في الدراسات الأدبية، والتاريخية، ناهيك عن المرافعات الصهيونية، بين مفهومين مختلفين هما العبري، والصابرا. والواقع أن المفهومين يشيران إلى فترتين مختلفتين من تاريخ نشوء، وتطوّر الأيديولوجيا الصهيونية، والاستيطان اليهودي في فلسطين. فالعبري يشير إلى صفات، وخصائص متوّهمة، اعتقد المستوطنون الأوائل أنهم يجسدونها بحكم هجرتهم من أوروبا الشرقية في اتجاه فلسطين، والعمل في الزراعة.

أما الفترة الزمنية لهذا المفهوم فهي تبدأ من أواخر القرن التاسع عشر، وتغطي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، مع الوضع بعين الاعتبار أن ما يطلق عليه في الأدبيات الصهيونية فترة الهجرتين الثانية والثالثة (١٩٠٤-١٩٢٣) هي الفترة الحاسمة، بقدر ما يتعلّق الأمر بموضوعنا، دون

الالتزام الحرفي بالحدود الزمنية، بطبيعة الحال، لأن الاتجاهات، والظواهر الأدبية، الأيديولوجية، غالبا ما تبدأ قبل الاعتراف بوجودها، وتستمر بأشكال مختلفة، بعد الحكم بزوالها.

وقد ظهرت تعبيرات كثيرة، خلال الفترة المعنية، امتازت بتوظيف صفة العبري للتدليل على أشياء مختلفة، مادية، ومعنوية. فهناك العمل العبري، مثلا، والشباب العبري، والأدب العبري.. الخ، وهي مفاهيم ذات دلالات محددة، ويصعب فهمها خارج سياقها الزمني، وكثيرا ما يُساء فهمها من جانب قرّاء معاصرين. وبقدر ما يعنينا هذا المفهوم، الذي نعالجه بشكل تفصيلي في هذه الدراسة، فإنه يشكّل الاقتراح الأوّل لهوية اليهودي الجديد، في المشروع الصهيوني لنفي المنفى.

لذلك، ينبغي التمييز في هذا التمهيد بين العبري، والصابرا، الذي ينطبق بصفة حصرية على أبناء مستوطني الهجرتين الثانية والثالثة، الذين ولدوا في فلسطين، أو جاءوا إليها في طفولتهم مع آبائهم. وقد ظهرت كلمة الصابرا، كما يشير عوز آلموغ في دراسة جديدة١، للمرّة الأولى في العام ١٩٣١، وخرجت من التداول في الستينات، بعد ثلاثة عقود من الوجود شبه الأسطوري في المخيال والأدب الإسرائيليين.

ورغم مكانتها شبه الأسطورية، إلا أن هوية الصابرا كانت انتقالية، بين العبري، والإسرائيلي، وهذا أمر يستحق معالجة خاصة، ومستقلة، بطبيعة الحال، لكن التركيز الأساسي في الوقت الحاضر يتمثل في رصد الديناميات الخاصة التي نشأ بموجبها مفهوم العبري، وهذا يعني دراسة نماذج تمثيلية خلال فترة زمنية تزيد قليلا على عقدين من الزمن، في مكانين محددين هما فلسطين، وأوروبا الشرقية، في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى.

وقد أشرنا في القسم الأوّل (الكرمل ٨٠) إلى القوميات الرومانسية في أوروبا الشرقية والوسطى باعتبارها الحاضنة الأيديولوجية للفكرة الصهيونية، وإلى الأزمة الناجمة عن تحلل المجتمع اليهودي التقليدي بفضل نشوء الدولة القومية الحديثة، ونيل اليهود حقوق المواطنة، على امتداد القرن التاسع عشر، في الغالبية العظمى من البلدان الأوروبية. كما أشرنا إلى حركة التنوير اليهودية كمحاولة للتأقلم مع الأزمنة الحديثة.

وفي القسم الحالي نعالج المحاولة الصهيونية للخروج من الأزمة بواسطة مشروع لهندسة الهوية، واقتراح هوية جديدة ليهودي جديد. وبما أن يوسف حاييم برينر كان الشخصية الأكثر

نفوذا خلال الفترة المعنية، سينصب اهتمامنا على طريقته الخاصة، والفريدة، في تشخيص الحالة اليهودية، وبلورة مفهوم العبري، وستنال روايته "ثكل وفقدان" ٢ عناية خاصة في هذا السياق.

برينر وراسكولينكوف

وضع برينر تصوّراته الفلسفية لما ينبغي أن يكون عليه اليهودي الجديد، أي العبري، في قالب سردي يحاكي الحبكات النفسية المألوفة لدى دوستويفسكي، ولا عجب، فقد كان معجبا بالكاتب الروسي، ونقل عمله الكبير "الجريمة والعقاب" إلى العبرية. ويبدو أنه كان مدينا للغة والأدب الروسيين بالكثير، كما أن لغته العبرية تأثرت بالتراكيب، والمصطلحات اللغوية الروسية، كما تبيّن رينا لابيدوس، في دراستها لتأثير الأدب الروسي على الأدب العبري٣.

ومع ذلك، ثمة ما يبرر التساؤل حول الدوافع التي سوّغت له ترجمة هذا العمل، بالذات، على اعتبار أن القيم الجمالية، وحدها، لا تكفي في كثير من الأحيان لتفسير أولوية نص على نص آخر، خاصة إذا تعلّق الأمر بالترجمة من لغة إلى أخرى، وإذا كان مترجم النص منخرطا في مشاريع حقيقية، أو متوّهمة، للإحياء الثقافي والقومي. ومصدر التساؤل أننا قد نتمكن من إلقاء مزيد من الضوء على شخصية برينر، وأعماله، إذا فهمنا تلك الدوافع بصورة أفضل.

ولا شك أننا نستطيع العثور على الجواب لدى دوستويفسكي، بقدر ما نعثر عليه لدى برينر. هناك الكثير مما يستحق التوقف في أعمال دوستويفسكي، فأعماله تنتمي إلى ما يعرف في التاريخ الأدبي "برواية الأفكار"، التي تعالج موضوعات تمتاز بالعمومية والثبات، مثل الخير والشر، العدل والظلم، الحب والكراهية.. الخ ولكل منها تجليات فلسفية، وسياسية، ونفسية، وأخلاقية لدى فئة المثقفين، الذين اعتقد دوستويفسكي أن بإمكان أفرادها إدراك أشياء كهذه، بصورة أفضل من غيرهم.

وقد مارس في أعماله الروائية دور عالم النفس البارع في تحليل الحالات المرضية، وسبق حتى نظرية التحليل النفسي لسيغموند فرويد، كما يقول الكسندر سولوفييف في مقدمة أعماله الأدبية الكاملة٤. وفي كثير من الأحيان كانت تلك الحالات تؤدي بأبطاله إلى الجنون، والقتل، والانتحار، ناهيك عن اكتشاف، ومعاناة، مشاعر المهانة، والتدمير الذاتي، والعيش في عالم

من المتناقضات، علاوة على الاغتراب، وفقدان الهوية.

وفي هذا السياق تبدو "الجريمة والعقاب"، وكذلك "الأخوة كارامازوف" وسائل إيضاح بليغة لذلك العالم الغريب، والكامن في أعماق النفس الإنسانية. ففي الرواية الأولى يحلل دوستويفسكي الموقف الأخلاقي من الجريمة، وفي الثانية يحاول استكشاف أصل الشر، ومعنى الحرية، والحاجة للإيمان٥.

عند الوصول إلى هذا الحد يمكننا طرح السؤال بصيغة مختلفة: ما الذي يستوقف يهوديا روسيا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والأول من القرن العشرين، في أعمال دوستويفسكي عموما، وفي "الجريمة والعقاب" بشكل خاص؟

الجواب معقد، بطبيعة الحال، وينطوي على دلالات، تبدو متناقضة للوهلة الأولى، ومع ذلك من الأسلم القول إن الناس يسقطون على النصوص رغباتهم الذاتية، وتحيّزاتهم الأيديولوجية، ناهيك عن دور الذائقة الجمالية، والقيم الأخلاقية السائدة، في التحكم بالكيفية التي يتم من خلالها توليد المعنى، لتحقيق النفور، أو الإعجاب.

وبقدر ما نعرف عن شخصية برينر، من خلال أعماله الأدبية، مواقفه، وسيرة حياته، فإن اكتشاف قدر من التشابه بينه وبين راسكولينكوف، بطل "الجريمة والعقاب" لا يبدو نوعا من التطرف. فالثاني يُقامر بالأفكار، ويرى أن الجريمة وسيلته لحل مشاكله كلها دفعة واحدة، ثم يفلسف الموقف الأخلاقي من الجريمة، إلى حد يجرّدها من كل دلالة سلبية، بل ويضفي عليها صفات إيجابية انطلاقا من فكرة نيتشوية خالصة حول ضرورة التقدم، بصرف النظر عن الوسائل.

لا يمكن تحقيق التقدّم، بالمعنى النيتشوي، دون تجاوز الشخص الموهوب، والاستثنائي، أي السوبرمان، للقيم والأعراف السائدة، لذلك لا وجود في نظر راسكولينكوف لما يسمى بالجريمة. فالتقدم غاية مثلى، ولا قيمة للوسائل. وهذه القناعة، في رأي دوستويفسكي تمثل المضمون الحقيقي لإيمان الإنتلجنسيا بحكمتها الذاتية المتفوّقة.

وقد كان برينر عضوا طبيعيا في الإنتلجنسيا اليهودية في غاليسيا، وفي لندن، وأخيرا في فلسطين، التي وصلها في العام ١٩٠٦ كمثقف يحظى بالاعتراف، وأحد النجوم اللامعة في الأدب العبري الحديث في تلك الفترة، علاوة على كونه ناشطا في الماكينة الأيديولوجية للصهيونية

العمالية، ورغم أنه لم يكن قد تجاوز العقد الثالث من العمر، إلا أن نفوذه الكبير كان جليا للعيان. وفي هذا الصدد يقول هالبرن، راينهارتس:

"إذا كان ثمة من وجود لشخصية تركت بصماتها أكثر من أي شخص آخر، على وعي الروّاد [الكلام عن المستوطنين الأوائل في فلسطين] والطريقة التي نظروا بها إلى حركتهم، فهي شخصية برينر" ٦.

ويتبنى غيرشون شاكيد، أبرز نقّاد ومؤرخي الأدب الإسرائيلي، الفكرة نفسها، فيلاحظ أن تأثير برينر كان من الضخامة، والقوّة، بحيث تجاوز حجم وقوّة أعماله الأدبية، لم يقتصر دوره على كتابة القصص، والروايات، فقط، بل تجاوزه إلى دور كاتب المقالات، والمنظّر، والناشر، والمترجم، والنشط سياسيا، علاوة على كونه شخصية عامة٧.

وما يعنينا في هذا الشأن أن برينر كان مسكونا بفكرة التقدّم، ومولعا بأفكار تبرر ارتكاب جريمة فظيعة لتخليص اليهود من مشاكلهم دفعة واحدة، وذلك بكشط الطلاء الديني الزائف، حسب رأيه، عن المعدن القومي الحقيقي للهوية اليهودية. أما عملية الكشط فيمكن تحقيقها من خلال قتل الأب بالمعنى المجازي، الفكرة الشائعة في التحليل النفسي، وفي الأساطير، وحتى في تحليل فرويد لظهور اليهودية بالمعنى التاريخي.

وسواء تمثل الأب في ميراث اليهودية، أو في الإله التوراتي، فإن الجريمة تساعد اليهودي على تحرير هويته من قيود كبلتها على مدار قرون طويلة، فأفرغتها من مضمونها القومي، لتتحوّل على يد اليهودية الأرثذوكسية إلى كينونة مريضة. في هذا الصدد يقول برينر بنبرة يشوبها التحدي:

"ألم ندرك، بعد، أن الإله، وكل الآلهة قد ماتوا، نعم هذا ما حدث، ذهبوا بلا رجعة، وذهبت معهم قوانينهم، ووصاياهم، وطقوسهم" ٨.

تبدو هذه العبارة وكأنها صدى لعبارة أخرى - أو حتى منقولة عنها، بصفة حصرية - وردت في الصفحات الأولى لكتاب الألماني فريدريك نيتشه "هكذا تكّلم زرادشت". وبقدر ما نستطيع العثور على أوجه مختلفة، ومحتملة، للتشابه بين راسكولينكوف، وبرينر، ربما تكون قد حرّضت الثاني على ترجمة شخصيّة الأول إلى اللغة العبرية، كوسيلة إيضاح إضافية لأفكاره الخاصة، فإن ماهية الاثنين تجد مرجعياتها الفكرية، والأخلاقية، لدى نيتشه.

ففي نقده للأخلاق التقليدية، أي تلك السائدة في النسق الثقافي الغربي، بفضل المسيحية،

رأى نيتشه أن التمييز بين الخير والشر كان وصفيا من حيث الجذر التاريخي، ولم يحمل دلالات أخلاقية في الأصل، بل ارتبط في الماضي البعيد بالتمييز بين السادة، والعبيد.

أما السوبرمان فهو، في نظره، الشخص القادر على خلق قيمه الخاصة، تلك التي تمكنه من التحوّل إلى مالك لمصيره، وإلى سيد لنفسه. ولا يحتاج هذا النمط من بني البشر إلى صيرورة تطوّر طويلة، بل يحقق وجوده بمجرد التمرد على أخلاق القطيع، وتحقيق كينونته الخاصة.

ولن يجد برينر، أو حتى راسكولينكوف، أفضل من مرجعيات كهذه لإضفاء قدر من العقلانية على حياة هامشية نجمت عن انهيار المجتمع اليهودي التقليدي من ناحية، وعن التحديث المتسارع في روسيا لقيصرية بفضل تحلل النظام الإقطاعي القديم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من ناحية ثانية.

ومن بين أعداد لا حصر لها من الكتّاب الذين حاولوا فهم برينر، وتحليل دوافعه الشخصية، وعالمه الأدبي، يبدو باروخ كورتسفيل أكثرهم حساسية، إذ يرى أن عبثية الوجود اليهودي الناجمة عن تحلل الإيمان "هي النقطة التي يدور حولها عمل برينر برمته" ٩. وليس من قبيل المجازفة القول إن دوستويفسكي سيقبل بالتشخيص نفسه لسلوك أبطاله الروائيين، ولكن بعد استبدال اليهودية بالمسيحية.

الصهيونية في الحقل الأدبي

كان آحاد هعام، مؤسس الصهيونية الثقافية، علمانيا في التحليل الأخير. ومع ذلك، لم يعجبه موقف ممثلي الجيل الشاب من الديانة والتاريخ اليهوديين. ولم يعجبه بشكل خاص انفصال مثقفين صهاينة من أمثال برينر، وبريدتشفسكي، عن التقاليد اليهودية، وتاريخ اليهود بشكل مطلق، وإصرارهم على العيش في الحاضر، دون الاعتراف بقدر من الاستمرارية يربط الماضي اليهودي بالحاضر، والمستقبل.

وقد نجم امتعاض هعام، من جيل الشباب، عن نظرته إلى الديانة اليهودية "باعتبارها العامل الرئيس في بقاء اليهود على مر العصور"، وهي حقيقة تقتضي الاعتراف بمركزية الإله اليهودي، حتى من جانب الملحدين اليهود "لأنه القوة التاريخية التي أعطت الحياة لشعبنا، وطبعت شخصيته الروحية، وتطوّره عبر آلاف السنين"، كما يقول.

وما يعنينا، في هذا الشأن، يتمثل في حقيقة أن السجال حول مركزية القيم، والتقاليد اليهودية، تم في أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين (وما زال مستمرا حتى الآن) في الحقل الأدبي بصفة خاصة، كما أن الصراع بين اتجاهات مختلفة في الحركة الصهيونية، وبينها مجتمعة، وبين اتجاهات يهودية خارجها، غالبا ما تجلى في مرافعات فنية، وجمالية، تحاول إخفاء دوافعها الأيديولوجية، والسياسية.

وقد تجلى الخلاف بين آحاد هعام وجيل الشباب في مناظرة جرت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ففي ذلك الوقت كتب هعام ما يشبه البرنامج للأدب العبري الجديد، مقترحا الاهتمام بالقضايا اليهودية، حتى وإن جاءت على حساب القيم الفنية، فرد عليه بريدتشفسكي داعيا إلى ضرورة الاهتمام بالقيم الكونية، وإلى إعلاء شأن الفرد. ورغم أن الخلاف بين الطرفين جرى بطريقة فنية تقريبا، وحول قضايا من نوع: الفرق بين الرغبة والقدرة ـ الفرق بين رغبة اليهود في كتابة أدب يجاري آداب الآخرين، وقدرتهم الفعلية على تحقيق ذلك ـ إلا أن جوهرة الحقيقي كان حول طريقة إنشاء وتكريس الأدب العبري الجديد، إلى حد يدفع جمهورا كبيرا من اليهود إلى التعامل معه كأدب صادق، يعبر عن طموحاتهم من ناحية، ويطرح الأمثل الأعلى، الذي يستحق التقليد والإتباع من جانب مستهلكي هذا الأدب، من ناحية ثانية١٠.

وكانت نقطة التماس الحاسمة، في هذا الشأن، الموقف من الدياسبورا. فاهتمام آحاد هعام بوجود خيط للاستمرارية اليهودية في الماضي، والحاضر، والمستقبل، كان يمثل اعترافا ضمنيا بالبقاء في الدياسبورا لفترة طويلة من الوقت ـ على الأقل، حتى يتمكن اليهود من إنشاء المركز الثقافي والروحي في فلسطين، الذي سيعمل على شحن اليهودية المريضة في أوروبا الشرقية والوسطى بحيوية جديدة ـ أما رفض الجيل لخيط الاستمرارية فكان التعبير المباشر عن رفضهم للدياسبورا. فهم، كما يقول بريدتشفسكي: "أوّل العبرانيين، وآخر اليهود".

سنعالج كيف نظر أوّل العبرانيين إلى اليهود واليهودية في فقرة لاحقة، ويكفي في الوقت الحاضر الإشارة إلى علامتين فارقتين نجمتا عن ارتباط الأدب العبري بمشروع للإحياء القومي في مكان متخيّل، باسم جماعة متخيّلة في أواخر القرن التاسع عشر: تتمثل الأولى في الهالة الرومانسية، و"البطولية" ـ بتعبير حنان حيفر ـ بينما تتجلى الثانية في عملية اصطفاء، وإقصاء، دؤوبة ومثابرة.

يعترف برينر، في صياغته للعلامة الأولى (بطريقة تعيد التذكير بالسوبرمان الذي يخلق نفسه بنفسه، ولا تحتاج ولادته إلى وقت طويل) بعدم وجود أدب يهودي يتميّز بروح قومية يمكن التعرّف عليها، وبعدم امتلاك اليهود لأدب نشأ بصورة طبيعية، وتطوّر على مدار أجيال، بتفاعله مع القرّاء، وتجلى في ميول، واتجاهات مختلفة، على غرار بقية الجماعات الأخرى، فهذا النوع من الأدب غير متوّفر لدي اليهود، ولن يتوّفر لديهم.

وبالمقابل، على الجانب الآخر لهذه الصورة المأساوية، توجد حفنة من الكتّاب العبريين الموهوبين، الذين يعيشون في وسط شعبهم، ويكتبون بصورة متقطعة، رغم الظروف الصعبة، ويقدّم الواحد منهم ثمرة جهده العقلي للقارئ اليهودي ـ العبري. هؤلاء "مثل ذباب يتسلّق لوحا زلقا من الزجاج" ١١.

ورغم أن قصة نشوء الأدب العبري في الأزمنة الحديثة أوسع من التبسيط البرينري، وأشد تعقيدا، ورغم أن مجاز الذباب لا ينطوي على دلالات رومانسية، أو بطولية، إلا أن الحرص على تصوير الكتّاب العبريين الصهاينة كأشخاص مسهم إحساس نبوي، تقريبا، رغم ظروفهم القاهرة، بدأ على يد أولئك الكتّاب أنفسهم، وفي سياق الفترة التي شهدت صراعات سياسية، وأيديولوجية في الحقل الأدبي حول الاستمرارية أو القطيعة، الدياسبورا، أو الوطن المتخيّل.

وبعد مائة عام على ظهورها، ما زالت الهالة الرومانسية، والبطولية، صفة من صفات التأريخ الأدبي الصهيوني، وقد تجلى هذا الأمر بصورة واضحة في مشروع غيرشون شاكيد الكبير، لكتابة تاريخ الأدب العبري في القرن العشرين.

وبما أن الهالة الرومانسية تعجز عن ممارسة التأثير المطلوب، إذا فقدت تماسكها التاريخي، والمنطقي، فإن حارسها يحتاج إلى عملية اصطفاء، وإقصاء دائمة. ويعود الفضل في تحليل عملية الإقصاء الصهيونية، بطريقة جديدة، إلى حنان حيفر في كتابه عن نشأة الأدب العبري المكرّس، أو المعترف به، وقد خصص قسما من معالجته للفترة التي قضاها برينر في غاليسيا قبل قدومه إلى فلسطين.

كانت غاليسيا من المراكز اليهودية المهمة في الإمبراطورية النمساوية ـ الهنغارية، وتحوّلت في زمن الهاسكلاه اليهودية إلى مركز للأدب العبري، لكنها تدهورت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانتعشت من جديد في أواخره، وقد نشأ فيها عدد كبير من الأدباء والكتّاب

العبريين، ومنهم شموئيل يوسف عجنون.

المهم أن برينر هاجم كتّاب غاليسيا اليهود، ونفي وجود أدب عبري في تلك المنطقة، وقد فعل ذلك بتعبيرات أدبية، وفي سياق خلافات أدبية، وجمالية، في الظاهر، لكنها سياسية، وأيديولوجية في العمق. فقد انتقد النزعة المحلية لدى الكتّاب اليهود في غاليسيا، إذ يتكوّن أدبهم من عناصر وثائقية، بما تكون مثيرة للاهتمام، ومع ذلك يصعب تعميمها، كما أنها تفتقر إلى "العناصر المطلوبة لتمكين القارئ من تكوين فكرة عن القومية الحديثة".

لكن تحليل حيفر للقصص المعنية يبيّن أن ما يدعوه برينر بالنزعة المحلية ليس في الواقع الأمر سوى تعبير عن اتجاه مغاير في الأدب العبري المكتوب في تلك الفترة، للاتجاه الذي تتبناه الصهيونية، وتدافع عنه باعتباره الاتجاه العام لليهود. وقد كان الاتجاه السائد لدى الكتّاب الغاليسيين عدم القبول بالاندماج من ناحية، وعدم البحث عن وطن متخيّل، كبديل للدياسبورا، بل النظر إليها كوطن دائم، والعيش فيها كجماعة يهودية ذات سمات قومية خاصة.

لذلك، سقط ذكر الكتّاب الغاليسيين من الأدب العبري المكرّس، والمعترف به، لأنه لا ينسجم مع القيم الأساسية للصهيونية، ولم يظهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية باعتباره جزءا من أدب جماعات يهودية، قضت في المحرقة النازية، أي لم تعد قائمة في الواقع، وبالتالي لا تشكل تهديدا للهالة الرومانسية، أو التأريخ الانتقائي للأدب العبري الجديد١٢.

أنا رجل، وأنا حي

يجوز لنا، الآن، بعد عرض البيئة الثقافية، التي شهدت التبشير بالعبري، كبديل ليهودي المنفى، والصراعات الأيديولوجية والسياسية، التي جرت في هذا الشأن تحت أقنعة أدبية، أن نحاول تشخيص ذلك العبري، كما صوّره برينر بنفسه.

ومما يجدر قوله، في البداية، إن أعمال برينر الأدبية تحتوى عناصر أوتوبيوغرافية غزيرة، كما تنطبق عليها صفات الأدب التبشيري، الذي لا تتخلّق فيه الشخصيات بصورة طبيعية، بل تظهر كتجليات تمثيلية لأفكار، أو اتجاهات بعينها، لذا غالبا ما تنخرط في نقاشات طويلة، مع آخرين، أو في منولوغات ذاتية، تستعرض من خلالها مواقفها، وميولها الخاصة.

والعمل الذي نعالجه رواية نشرت بعنوان "ثكل وفقدان" في العام ١٩٢١، أي قبل مقتل برينر

بعام واحد. وهي في نظر نقّاده أفضل أعماله الأدبية، ويرجح هيلل هالكن، الذي ترجمها إلى الإنكليزية في العام ١٩٧١، في مقدمة الطبعة الجديدة (٢٠٠٤) أن تكون قد كتبت قبل نشوب الحرب العالمية الأولى، لكن برينر تمهل في نشرها١٣.

تقع أحداث الرواية في فلسطين، وتستعرض حياة مهاجر، يدعى يحزقيل حيفيتس، يعيش في مستوطنة زراعية ممزقا بين مصاعب التأقلم مع البيئة الفلسطينية، وغواية الدياسبورا، علاوة على شكوكه، وعذابه الخاص الناجم عن قناعة باستحالة نجاح اليهودي في التحوّل إلى كينونة طبيعية. ومما له دلالة، في هذا السياق، أن برينر اختار تسمية "كتاب الكفاح" كعنوان فرعي للرواية، لكنها هالكن حذف العنوان الفرعي في الطبعة الإنكليزية، ربما تفاديا لدلالاته السلبية، وإمكانية مقارنته بكتب أخرى تحمل هذا العنوان.

ومع ذلك، فإن حالة التضاد بين عتبتي النص الأساسية، أي العنوان الأصلي "ثكل وفقدان" والثانوية، أي "كتاب الكفاح"، تمثل أحد المداخل المحتملة لاكتشاف بنيته الداخلية، القائمة على نوع من الرثاء الذاتي من ناحية، وعلى تمجيد لإرادة الكفاح من ناحية ثانية، أما الشخصية المركزية فتمثل بحكم توّسطها بين حدين متطرفين، تقنية روائية للتدليل على انبثاقهما من شرط واحد.

وبما أن الهواجس الأيديولوجية لا تحرص على تمويه وجودها في النص، لا يصعب العثور على تجليات مختلفة لثنائيات في حالة تضاد، لكنها تنطلق من الحالة اليهودية نفسها، حالة اليهودي يريد التحرر من يهوديته بالكفاح، و اليهودي الذي يتجلى فيه البرهان الحي على ما أصاب كينونته من عطب، وبوار. واللافت للنظر أن الثنائيات تتحرك ضمن مجازات ذكورية، وتستعين بالمظاهر الجسدية الخارجية للتدليل على قيم بعينها، بما يعيد التذكير بيهودية العضلات لدى ماكس نوردو، وبما يجعل النص وسيلة إيضاح أدبية لأوهام أيديولوجية حول ما يجب، وما لا يجب، أن يكون عليه العبري الجديد.

وتبرز في هذا السياق شخصيات نمطية منها حانوخ، العبري الحقيقي، وشنورسن ممثل الإنتلجنسيا، والحاخام يوسف اليهودي، وحيفيتس نفسه الممزق بين هؤلاء، علاوة على تهويماته الجنسية. وقد اختار برينر أن يجمع بين الشخصيات المذكورة بصلات القربى، أو بالعلاقة العاطفية، لتعزيز حقيقة انبثاق الثنائيات من شرط واحد. ومع ذلك، فإن شخصية حانوخ تستحق عناية خاصة.

فهو لا يجيد الكلام، ولا يجيد الكتابة، يشتغل في مطحنة يملكها احد العرب، وقبلها اشتغل في الزراعة، ويحتاج إلى شخص يكتب له رسائله. "ثقيل العين، كأنه ينظر إليك من جحر أسود عميق، ويُصاب بثقل اللسان عند الحديث إلى شخص مهم"، لا تعنيه أمور الدين، فحياته هي "الجليل، ومرج ابن عامر، والجمال". وعندما يحاول الكلام عن نفسه يقول: "أنا رجل، أنا حي".

حانوخ يحب النوم مع حصانه في الحظيرة، حصان شرس، عربي مجنون، مناسب للقتال، أكثر منه للزراعة، شديد المراس، وبري مثل البدو الذين تربى عندهم، يركض كأن أفعى لدغته، لكن حانوخ لا يأبه، ويقبض على السرج بقوة. هو لا يأبه لأمر النساء، وظيفة النساء البيت والإنجاب. وعندما يتكلّم الأب عن ابنه يقول: "حانوخ صاحب مزاج جيد، طبيعة جيدة، شكرا لله، لا يوجد احد مثله، في الواقع لم يكن هناك شخص مثله من قبل" ١٤.

وبالمقارنة مع حانوخ فإن الحاخام الذي عاش عصره الذهبي في الدياسبورا، غارقا في وهم الحكمة والإيمان، لا يستطيع الحصول على وظيفة في فلسطين، فالوظائف العلمانية هي السائدة، أما عصره الذهبي فقد كان "عصر الخديعة الكبرى". وحتى في فلسطين، فإن اليهود الذين يجلسون في المدارس، أو الدكاكين، أو قرب حائط المبكى، ويتجرعون الغبار "هم ليسوا رجالا في الواقع".

لا شك أن جميع الأوصاف التي نالها حانوخ، باعتباره العبري الجديد، قد اختيرت بعناية لتكون على نقيض من أوصاف تم القبول بها، والتعامل معها باعتبارها أوصاف يهودي الدياسبورا. فاللسان الثقيل يتناقض مع المهارة المفترضة ليهودي الدياسبورا في صياغة الذرائع الفارغة، والأمية تتناقض مع اعتبار التعليم قيمة مركزية في حياة الذكر اليهودي، كما أن العمل في الأرض، والعمل اليدوي بشكل عام بتناقض مع الوجود الهامشي لليهودي في الدورة الاقتصادية، واعتماده على مهن وسيطة، أما ركوب الخيل، والقبض على السرج، والنوم في الحظائر، وحب العيش في الجليل، فتتناقض مع صورة الذكر اليهودي الضعيف، والجبان، العاجز عن إقامة علاقة طبيعية بالطبيعة، أو الأرض.

وبقدر ما تبدو صورة حانوخ، أو العبري الجديد، متخيّلة، وتنضح بالتفكير الرغبي، فإن صورة يهودي الدياسبورا وهمية، ومفتعلة، لا تنسجم مع الحقيقة التاريخية، بقدر ما تعبر عن

تناقض اكتشف آباء الصهيونية وجوده بين حركتهم، وبين الحركات القومية، التي حاولوا التصرف على طريقتها، ففي الحركات القومية، كما يقول دانيال بوراين "الرجولة تخدم القومية، وفي الصهيونية القومية تبحث عن الرجولة" ١٥.

انطوى بحث الصهيونية عن الرجولة على تذويت لأفكار معادية للسامية، وعلى قبول لصور نمطية معادية لليهود. وقد كانت فكرة الطبيعة الأنثوية لليهودي من الأفكار الرائجة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، حتى بين اليهود أنفسهم، وهي واضحة بشكل خاص في كتابات هرتسل، الذي يجزم بوراين إنه "كان، فعلا، معاديا للسامية"، كما كان الحل الهرتسلي للمسألة اليهودية بمثابة "رفض لأنثوية اليهودي" ١٦. وقد حاول أوتو فيننغر، الفيلسوف، والمحلل النفسي اليهودي النمساوي، وضع نظرية خاصة، في هذا الشأن، لتحليل اليهودية.

فاليهودية ـ في نظره ـ لا تمثل عرقا، أو عقيدة، بل تمثل كينونة نفسية يمكن أن تصيب أي إنسان كان، لكنها تجلت في أبرز معانيها بين اليهود، الذين تسري فيهم أشد الأشياء تناقضا مع الطبيعة. لذلك، يبدو أكثر اليهود رجولة أنثويا مقارنة بأقل الآريين رجولة١٧. وقد أشار ساندر غيلمان إلى أن الأطباء اليهود، في القرن التاسع عشر، نظروا إلى التحوّل عن اليهودية، كتعبير عن خلل عقلي، نجم عن ضغط الأزمنة الحديثة على اليهود١٨.

وفي سياق كهذا لا يصعب النظر إلى الصفات الجسدية، والروحية، التي أضفاها برينر على حانوخ، باعتبارها جزءا من مرافعات سياسية، وأيديولوجية أشمل، ولكنها تجري بتعبيرات أدبية، وتنطوي على أفكار معادية لليهود.

فالعبري، في التحليل الأخير، يعني تحويل اليهودي إلى كينونة غير مرئية، لأنها كينونة ترى بتعبيرات معادية للسامية من جانب برينر نفسه، الذي يرى أن سلبية اليهودي، وضعفه، واعتماده على غير اليهود، جعلت الحياة اليهودية مرضية، ومثيرة للاشمئزاز، "نحن" يقول: "حقراء، وبلا قيمة، لأننا ضعفاء، وبالتالي نحن نمتاز بالقبح، وبلا أخلاق" ١٩. وقد اعترف شاكيد، بتبني برينر لمواقف معادية للسامية، لكنه لم يفصّل، على غير العادة، أوجه تلك المواقف.

وإذا كان الآري قد شكّل الآخر، في التجربة الثقافية لليهود الأوربيين في أواخر القرن التاسع عشر، فإن الفلسطيني كان، وما زال، الآخر بامتياز منذ مطلع القرن العشرين، وحتى الآن، لكن

هناك الكثير من الفروقات التي تميّز نشوء، وصياغة مفاهيم الآخرية، في الحالتين، من جانب مهندسي العبري، أو اليهودي الجديد.

الآخر بامتياز

يظهر حيفيتس في المشهد الأوّل من "ثكل وفقدان" منخرطا في عمله في الحقل، وقد وضع على رأسه كوفية عربية. كما يتكرر في الرواية كلامه عن العرب، الذين يعرف أنهم يكرهون اليهود، وتكلّم عن نهضتهم القومية، وعن مشكلة تضميد الجراح القديمة. ومن بين التعبيرات اللغوية المستعارة من لغات كثيرة يتكلم بها الناس في روايته، نجد كلمات عربية. وفي أحد مشاهد الرواية يشعر بالخوف لأنه ربما يتعرّض للاتهام بخطف شقيق الفلسطينية الباحثة عن أخيها الضائع.

والواقع أن علاقة الإعجاب والكراهية التي قيل إنها حكمت موقف مستوطني الهجرتين الثانية، والثالثة من الفلسطينيين تعرّضت لكثير من التحليل، والاستغلال الأيديولوجي، أيضا. تجلى الإعجاب في محاولة تقليد طريقة السكان المحليين في المأكل، والمشرب، والملبس، وفي استعارة الكثير من تعبيراتهم اللغوية، وفي مشاعر خاصة تمتاز بالافتنان تجاه البدو، الذين جسّدوا في نظرهم الوجود الطبيعي، والبساطة الوجودية، وحتى غواية النظر إليهم كامتداد للعبريين القدماء.

ومع ذلك، فإن ديناميات علاقة تقوم على الإعجاب، والكراهية، أو النفور، يمكن أن تسهم في تفسير جانب من علاقة المستوطنين بالفلسطينيين، وربما كان الجانب الأقل أهمية، خاصة وأن مشاعر الإعجاب قد أخلت السبيل لمشاعر كراهية واضحة، بداية من أواخر العشرينات، عندما اشتد الصراع بين الجانبين، واتخذ أشكالا عنيفة بصورة متزايدة، كما أن الفلسطينيين اختفوا بصورة شبه تامة، بعد إنشاء الدولة اليهودية، ولم يعودوا إلى الظهور، في الأدب الإسرائيلي، إلا في أواخر الستينات.

لذلك، ثمة ضرورة للبحث عن أدوات تحليلية جديدة، وفي هذا الصدد يسهم مفهوم المتوّحش النبيل في تفسير جوانب إضافية للعلاقة. ومن اللافت للنظر، في هذا السياق، أن التعبير نفسه ظهر للمرّة الأولى في القرن السابع عشر، في مسرحية لجون درايدن بعنوان "غزو غرناطة"، كما تكرر في أعمال أدبية، في سياق التوّسع الكولونيالي الغربي في العالم، فظهرت شخصيات أفريقية، وهندية-أميركية، كنماذج للمتوحش النبيل[٢٠].

بهذا المعن يمكن فهم مشاعر الإعجاب بالبساطة التي تسم حياة السكان الأصليين بطريقة جديدة، أي في سياق علاقة كولونيالية تغبط السكان المحليين على بساطة وجودهم، استنادا إلى موازين القوى بين الجانبين. فعندما لا يشكل السكان الأصليون تهديدا مباشرا للمستوطنين البيض، يمكن التعامل معهم كموضوع للشغف الأنثروبولوجي، وعندما تنشأ الحاجة إلى إخضاعهم بالقوة يختفي الإعجاب من المشهد.

وإذا عدنا إلى الفترة التي كتبت فيها الرواية، أي إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى، فلن يصعب علينا فهم الحاضنة النفسية، والسياسية، لنشوء ظاهرة الإعجاب والكراهية. فقد كان المستوطنون، آنذاك، أقلية ضئيلة القيمة، والقوة، تتكوّن من مهاجرين، وسط الأغلبية التي يشكلها الفلسطينيون، ولم يكن وعد بلفور قد صدر، ولم تكن فلسطين قد وقعت في قبضة الانتداب البريطاني، بعد. بهذا المعنى، فإن علاقات القوّة هي التي تحدد طبيعة الموقف والمشاعر، وفي اقتران الإعجاب بالكراهية ما يدل على إدراك صحيح للصراع القادم على الأرض.

ورغم أن محاولة الاقتراب من الثقافة العربية المحلية، وتقليدها، جرى تفسيرها من جانب الأيديولوجيين الصهاينة كتعبير عن النوايا الطيبة من جانب المستوطنين، ورغبتهم في العيش المشترك، وحتى كتعبير عن العودة إلى الشرق، بحثا عن الجذور إلا أن دان أوريان يرى أن التقليد لم ينجم عن محاولة حقيقية للاقتراب من العرب، بل جاء كتعبير عن تغيّر في قيمهم، بعد انتقالهم من الدياسبورا للعيش قي فلسطين، وكتعبير عن الميول الشرقية التي بلورتها الثقافة الروسية، التي أحضروها معهم.

لذلك، "كان العربي، أحيانا، نوعا من الإكسسوار لمشهد البلد القديم، وفي أحيان أخرى كان عقبة العقبات التي يزخر بها المكان، مثل الحرارة، والمرض، والتخلّف" ٢١. وفي هذا السياق، احتل البدوي مكان القوزاق، وتحوّل الفلاح الفلسطيني إلى صورة جديدة للفلاح الأوكراني، وعادت ثنائية يهودي-غوي، ولكن بمفردات محلية.

ويعزز بن عيزر هذه التحليل بالقول إن المستوطنين أدركوا المخاطر، لكنهم قللوا من أهميتها لجذب اليهود نحو فلسطين٢٢. وما يستحق النظر، في هذا الصدد، أن صورة الفلسطيني كجزء من المشهد الطبيعي (يهوشواع) أو كعنصر مخيف من عناصر الطبيعة الغامضة (عوز) ما زالت قائمة في الأب الإسرائيلي حتى الآن، وما زالت من المحددات الأساسية لرسم حدود الآخرية، رغم تبدّل علاقات القوّة.

الآخر والآخرية في التعريف الكنعاني

١- تمثل هوية العبري نفيا لهوية يهودي الدياسبورا. وقد صيغت، أيضا، استنادا إلى علاقات القوّة في فترة الهجرتين الثانية والثالثة، بين كينونة عير متحققة، لكنها تحظى بالأولوية، هي العبري، وهوية ذات وجود واقعي، لكنها مرفوضة، ولا تملك حتى حق الدفاع عن نفسها، هي اليهودية.

وقد افترض مهندسو الهوية الأولى جملة من الشروط الكفيلة بتحقيقها. إذ كان على العبري أن يولد في فلسطين، في سياق مشروع للإحياء القومي واللغوي، وكان عليه أن يشتغل في الأرض، وألا يتكلم لغة غير العبرية، كما كان عليه أن يكون قوي البنية، خشن الطباع، وقليل الاهتمام بالثقافة.

اقتضى الأمر مرور جيل واحد على الأقل، قبل ظهور أشخاص يمكنهم البرهنة على امتلاك شروط كهذه، بصفة حصرية تقريبا. واللافت للنظر أن هؤلاء الأشخاص، وفي سياق عملية طبيعية لوعي الذات، وضعوا محددات جديدة للهوية وللآخر، بقدر ما يتعلّق الأمر بالموقف من اليهود، والفلسطينيين. وما يعنينا، في هذا السياق، يتمثل في تسليط الضوء على محاولة الجماعة المعروفة بالكنعانية صياغة هوية للعبري، بطريقة لا تتطابق، بالضرورة، مع توّقعات آبائهم، لكنها تعكس العلاقات الجديدة للقوّة بين هويات في حالة صيرورة، وصراع من ناحية، ومأزق التوليفات الصهيونية للهوية من ناحية أخرى.

ظهرت في مطلع الأربعينات، في فلسطين، جماعة أطلقت على نفسها تسمية "لجنة تكوين الشباب العبري"، وبعد قيام الدولة اليهودية ظهرت باسم "مركز الشباب العبري"، وأصدرت، خلال الفترة المذكورة عددا من المنشورات الأدبية، والسياسية، لكنها فشلت في التحوّل إلى حركة سياسية، رغم أن ذلك كان دافعها الأساسي.

اقترن اسم الجماعة بالشاعر بونتان راتوش، مؤسسها، ومنظّرها الأول. وقد أطلق عليها الخصوم، على سبيل السخرية، اسم الكنعانية، التي سرعان ما طغت على الاسم الأصلي. ورغم أن جماعة الكنعانيين كانت هامشية، إلا أن تأثيرها على المجتمع، والثقافة، الإسرائيليين، كان كبيرا، ويمكن تلمسه حتى في الوقت الحاضر، بعد مرور نصف قرن على زوالها كحركة منظمة.

انخرط في صفوف الجماعة عدد كبير من ابرز الكتّاب، والمثقفين الإسرائيليين. وإذا كان في هذا الأمر ما يبرر نفوذها الكبير، فإن "قدرتها على استبصار مشكلة كانت قائمة، وستستمر في الوجود كمسالة حاسمة"، كما يقول جيمس دياموند، تبرر أهميتها، أيضا٢٣.

المشكلة المعنية، هنا، تتمثل في قيام الكنعانيين بدفع بعض الفرضيات الصهيونية إلى حدها الأقصى من ناحية، ووضع اليد على ما تمتاز به فرضيات أخرى-جرى التعامل معها في الخطاب الأيديولوجي الصهيوني كحقائق ثابتة-من تهالك في المنطق، وتزييف للواقع، من ناحية أخرى. ويمكن اختزال النقد الكنعاني للصهيونية في النقاط التالية:

تعاملت الصهيونية مع اليهود كشعب، لكن اليهود ليسوا شعبا، في نظر الكنعانيين، بل جماعة دينية تعيش في الدياسبورا، وهي وطنها الحقيقي. وبناء عليه، فإن القول الصهيوني بحاجة الشعب اليهودي إلى أرض فلسطين كوطن له، بحكم ارتباطه السابق بها، لا يمثل حجة منطقية، لأن الجماعة الدينية لا وطن لها، بل ترتبط بأرض مقدسة، فقط، وبالتالي فهي لا تحتاج إلى وطن. وبناء عليه، أيضا، لا يمكن القبول بوجود حركة قومية تمثل اليهود، كما تزعم الصهيونية، لأن الجماعة الدينية لا تنشئ حركات قومية، وإذا ظهر متعصبون في صفوفها، تكون دوافعهم الأساسية دينية. وبهذا المعنى تنتفي مصداقية كلام الصهيونية عن نفسها كحركة قومية لليهود، لأن الصهيونية ظاهرة دينية. وإذا قالت الصهيونية إن الاستيطان في فلسطين كان نتيجة لجهودها، لحل مشكلة اليهود واليهودية، فلا يجب تصديقها، لأن استيطان العبريين (الكلمة المفضلة لدى راتوش) نجم عن الضرورة، ولم يمثل استجابة من جانبهم للنداء الصهيوني، فلو وجدوا ملاذا أفضل في مكان آخر، لما جاءوا إلى فلسطين.

يمثل ما تقدّم أهم النقاط، التي أقام عليها الكنعانيون عمارتهم الأيديولوجية. وقبل تحليل ما ينطوي عليه النقد الكنعاني للصهيونية، ينبغي الكلام عن موقفهم من الفلسطينيين. وفي هذا السياق نعثر على توليفة عجيبة من الأفكار التوسعية المتطرفة، التي تأخذ، أحيانا، شكل فنتازيا إمبريالية، تسوّغ للكنعانيين القول إن أرض العبريين الجدد، تتجاوز حدود فلسطين الانتدابية، لتشمل الأردن، وسوريا، ولبنان، وأجزاء كبيرة من العراق. وهي المناطق التي عاشت فيها أقوام، وشعوب، العبريين القدماء في الماضي. ورغم أن العرب عاشوا، أيضا، في المنطقة نفسها، إلا أن برنامج الكنعانيين يدعو إلى إقامة تحالف مع الأقليات القومية، غير العربية.

ورغم قبولهم بإمكانية دمج الفلسطيني في هويتهم العبرية، باعتباره جزءا من شعوب المنطقة، إلا أنهم يشترطون فرض العبرية عليه، وحرمانه من اللغة العربية، وتجريده من الانتماء القومي العربي، قبل استخراج العبري، الحقيقي، المختفي في داخله.

٢- يصدر الكنعانيون في نقدهم للصهيونية عن تذويت كامل لبعض فرضياتها الأساسية، وعن قطيعة معها في فرضيات أخرى، بعد دفع الفرضيات في الحالتين إلى نهاياتها المنطقية القوصى. فالنقد الصهيوني للوجود اليهودي المريض في الدياسبورا ـ وتحميل الديانة اليهودية مسؤولية تدهور اليهود، علاوة على علمنة جوانب أساسية في الديانة والتاريخ اليهوديين، باعتبارها عناصر قومية تحت قشرة دينية رقيقة ـ يقود، بالضرورة إلى خلاصات تدعو إلى القطيعة مع يهودي الدياسبورا، والتعامل معه كصورة نمطية لآخر، يشكل تهديدا لهوية العبري.

ومع ذلك، فإن تمحيص الدوافع الأيديولوجية، التي قادت الكنعانيين إلى خلاصات كهذه، يمكننا من فهم ديناميات إنشاء الآخر، والآخرية، في السياق الكنعاني بصورة أفضل. ولعل أبرز هذه الدوافع يتمثل في اعتبار الإقليم، أو الأرض، جزءا من مكونات الهوية. فقد أراد الكنعانيون أن يكونوا أبناء بلد، وسكانا أصليين، أي أن يعتبر الإقليم مكوّنا من مكوّنات هويتهم. لذلك، أطلق عليهم الخصوم تسمية الكنعانيين، الساخرة، إشارة إلى السكان الأصليين في فلسطين قبل ظهور الوجود اليهودي.

وقد كان الموقف من السكان الأصليين في فلسطين، في العهد القديم، وما زال، مسطرة معرفية يقيس عليها اليهود حدود الهوية، ومعاني الآخر، والآخرية، خاصة وقد جاء في روايتين مختلفتين، لحدث واحد، مما يفتح آفاقا واسعة للتأويل.

المهم أن إرادة التحوّل إلى سكان أصليين تصطدم بعقبتين الأولى تبرير الملكية، والثانية التنافس مع السكان الأصليين، فعلا. وبما أن الوعد الإلهي لا يشترط علاقة إقليمية، بل علاقة ميتافيزيقية، ينبغي تحرير هوية العبري من دلالتها ما فوق الإقليمية، أي القطع مع الجماعة اليهودية، التي يشكل التماهي معها تهديدا، دائما، للهوية.

أما العقبة الثانية، أي الموقف من السكان الأصليين، فيتم حلها بطريقة فريدة، تتمثل في تحويل السكان الأصليين إلى أصليين، فعلا، إذا تنازلوا عن خصوصيتهم اللغوية، والثقافية،

والحضارية، وقبلوا بالاندماج في الشرط اللغوي، والسياسي، للقادمين الجديد، الذين أصبحوا أصليين، بالقوة.

وبما أن موازين القوى لا تسمح بفرض تحوّلات كهذه، كما أن السكان الأصليين الذين لن يقبلوا بهذا الحل، يجري تصوير تجريدهم من الملكية كنوع من الاستعادة.

هوامش **(Endnotes)**

١ Oz Almog, The Sabra: the creation of the new Jew, (translated by Haim Watzman) ,Berkeley, University of California Press ٢٠٠٠

٢ Yosef Haim Brenner, Breakdown and Bereavement (translated by Hllel Halkin) London, Toby Press ٢٠٠٤

٣ Rina Lapidus, Between Snow and Desert Heat: Russian Influences on Hebrew Literature ١٨٧٠-١٩٧٠, Cinicinati, Hebrew Union College Press ٢٠٠٣

ترجمة الدكتور سامي الدروبي، المجلد السادس، الأعمال الأدبية الكاملة، دستويفسكي، ١٩٨٥٤ دار ابن رشد لطباعة والنشر بيروت.

٥ يمكن العودة في هذا الصدد إلى الطبعة الرقمية من دائرة المعارف البريطانية، بند دستويفسكي

٦ Ben Halpern & Jehuda Reinharz, Zionism and the Creation of a New Society, New York, Oxford University Press,١٩٩٨, p١٥٠

٧ Gershon Shaked, Modern Hebrew Fiction, Bloomington, Indiana University Press, ٢٠٠٠, p ٤٧.

٨ أورده واينرغ، أنظر

David H. Wienberg, Between Tradition and Modernity, New York, Holmes and Meier, ١٩٩٦, p٢٦٨

٩ James S. Diamond, Barukh Kurzweil and Modern Hebrew Literature, California, scholars Press ١٩٨٣, p٧٤

١٠ يعتبر كتاب وانبرغ سالف الذكر من المراجع المهنة للاطلاع على السجال المذكور، أنظر أيضا،

Hannan Hever, Producing the Modern Hebrew Canon, New York, New York University Press ٢٠٠٢

١١ أورده شاكيد في مقدمة كتابه، مصدر سبق ذكره

١٢ للاطلاع على نقد برينر للكتّاب الغاليسيين يمكن العودة إلى كتاب حيفر سالف الذكر ص ١١-٤٦

١٣ جميع الإشارات الواردة تعتمد على الطبعة الجديدة ٢٠٠٤، برينر مصدر سبق ذكره ا

١٤ برينر، مصدر سبق ذكره، الصفحات ٥٠، ١٨١، ٢١٢

١٥ Daniel Boyarin, Unheroic Conduct, London, University of California Press, ١٩٩٧, p٣٠٢

١٦ بوراين، المصدر السابق، ص ٢٩٩-٣٠١

١٧ أنظر
Otto Weininger "The Jew Must Free Himself From Jewishness" in Mendes-Flohr and Jehuda Reinhartz, The Jew in the Modern World, New York, Oxford University Press, ١٩٩٥, p٢٦٩

١٨ Sander J. Gillman, Love + Marriage= Death ,Stanford, California, Stanford University Press ١٩٩٨

١٩ EHUD LUZ PARALLELS MEET,The Jewish Publication Society Philadelphia New York-Jerusalem ١٩٨٨ p١٧٦

٢٠ انظر النسخة الرقمية لدائرة المعارف البريطانية، بند المتوّحش النبيل

٢١ Dan Urian, The Arab In Israeli drama and Theatre ,Amsterdam, Harwood Academic Publishers, ١٩٩٧, p.١١

٢٢ Ehud Ben-Ezer (ed.) Sleep Walkers and Other Stories: The Arab In Hebrew Fiction London, Lynne Rienner Publishers, ١٩٩٩, p.٦

٢٣ انظر كتاب دياموند James S. Diamond, Homeland or Holy land, Bloomington, Indiana University Press, ١٩٨٦

حوارات مع جيمس جويس

آرثر باور

تـقـديم

كان آرثر باور فناناً ايرلندياً شاباً، قادماً للتوّ من دبلن، حينما تعرف على جيمس جويس خلال سهرة في أحد مراقص باريس. وقبل ذلك كان صاحب «أوليسيس» قد عاش في ترياست الايطالية التي أمضى فيها عشر سنوات (من العام ١٩٠٥ حتى العام ١٩١٥)، وفي مدينة زيوريخ السويسرية من العام ١٩١٥ حتى العام ١٩٢٠. وبعد ذلك، انتقل إلى باريس ليقيم فيها حتى العام ١٩٤٠. وعند وصوله إليها، كانت العاصمة الفرنسية تعيش الآلام والأوجاع التي خلّفتها الحرب الكونية الأولى، غير أنها مع ذلك، كانت تعيش إحدى أهم الفترات الذهبية في مجال الفنون والآداب بمختلف الأشكال والاتجاهات. فقد كانت المدارس الفنية والطلائعية تولد مثل الفطر في مقاهيها وأحيائها. ومن جميع أنحاء القارة العجوز، كان يتوافد إليها فنانون وكتاب وشعراء حالمين ببعث عالم جديد يقوم على أنقاض العالم القديم الذي قوّضته الحرب الكونية الأولى. ورغم ذلك، فإن جويس فضل عدم الانخراط في الحياة الباريسية الصاخبة، منصرفاً انصرافاً يكاد يكون كليا إلى عمله، مخصّصا ما تبقى من وقته لعائلته، ولنفر قليل من الأصدقاء.

ويعترف باور بأن فهمه كان محدوداً لعالم جويس، خصوصا لرائعته «اوليسيس». كما أنه كان يفضل الكلاسيكية والرومانسية على الأساليب الفنية الحديثة التي كان جويس يدافع عنها بحماس وقوة. ومع ذلك، استطاع أن يستحثّ مواطن بلده الذي أصبح من مشاهير الكتّاب في أوروبا، على الإدلاء بآرائه في مجموعة من الكتّاب الغربيين الكبار، وفي العديد من القضايا الفنية والأدبية التي كان نادرا ما يخوض في شأنها مع الآخرين. ويبدي جويس قسوة كبيرة تجاه بعض الشعراء والكتّاب من أمثال بوشكين الذي يقول عنه، إنه «كتب مثل طفل ومات مثل طفل»، وتوماس وهاردي وسانج وآخرين، لكنه يشيد بأعمال دستويفسكي ومارسيل بروست وأندريه جيد وت. س. اليوت، وابسن وارنست هيمنغواي. وقد ظل باور يلتقي بجويس عدة مرات في الشهر الواحد لسنوات طويلة، مسجلاً خلال كل لقاء معه آراءه المذكورة. لذا يمكن القول: إن الحوارات التي أجراها معه مفتاح جيّد لفهم عالم صاحب «اوليسيس»، وسبر أغوار فنان عظيم أحدث ثورة هائلة في فن الأدب والكتابة خلال القرن العشرين.

المترجم

I

في مرقص « Bullier » التقيت بجيمس جويس للمرة الأولى. ذهبت إلى هناك ليلة السبت لأني كنت على موعد مع « Annette » الغسّالة الشابة التي كانت تمرّ مرة واحدة في الأسبوع لكي تأخذ ثيابي للغسيل. وهي فتاة جميلة، وعنيدة، أصبحت في ما بعد «موديلا»، وانتهت حياتها بطريقة مأساوية

وأعتقد أن العيش في " الاتيليه " هو الذي جعلها تهتم بالأعزب المتوحّد الذي كنته في ذلك الوقت. أحيانا، وأنا أتحدث إليها كانت تتسلّى بأن تضرب برجليها قطع الفحم المتناثرة أمام الموقد لكي تلقي بها إلى الناحية الأخرى من الغرفة، وهي طريقة جدّ حاذقة، لكي تظهر لي أنها لا تجعل من طريقتي في ترتيب البيت مسألة مهمّة.

وبما أنها أعلمتني أنها تذهب للرقص كل ليلة سبت، فإني اقترحت عليها أن نلتقي في «Bullier» وهو مرقص شعبي في حي مونبارناس اختفى الآن، مثله في ذلك مثل كثير في الأشياء في باريس القديمة. لكن في ذلك الوقت كان يقع في أعلى جادة SAINT-MICHEL في جادة " L'OBSERVATOIRE قبالة حدائق " لوكسمبورغ.

والمرقص نفسه كان بناية كبيرة يلج إليه مرتادوه بنزول المدارج، ذلك أن الطابق الأرضي كان تحت مستوى الشارع. في الداخل حلبة رقص محاطة بشرفة تدعمها أعمدة حديدية، وتحت هذه

الشرفة تصطفّ طاولات ومقاعد حديدية . وكانت هناك فرقتان واحدة نحاسية ، والأخرى وترية ، تتبادلان العزف في كل ناحية من القاعة . ولم تكن الفرقتان من الصّنف الأول ، ذلك أن المرقص كانت ترتاده بائعات المحلات التجارية الصغيرة ، كما كان يرتاده البعض من المثقفين الذين أتعبتهم المقاهي ، فأخذوا يجيئون إليّ هناك ، لكي يتسلّوا معجبين بجوّه المعفى عليه وبأثمانه الزهيدة . وعندما دخلت إلى هناك ، رأيت مجموعة من الناس جالسين حول واحدة من الطاولات ، بينهم كانت هناك صديقة لِـ" JO DAVIDSON . وقد حرصت على تجنّب الاقتراب منهم ، ذلك أنني ذهبت إلى هناك لكي ألتقي بـ «آنيت» وليس لكي أقضي السهرة مع مثقفين ، باتوا وكأنهم المصير الذي يترصّدني دائما عند المنعرج .

وكنت جدّ ملتهب ، وجدّ متهيج ، لأنني سأقضي السهرة مع فتاة جميلة كنت قد بدأت أحبها أنا الأعزب المتوحّد ، والتي إن أسعفني الحظ سأكون متيماً بها قبل نهاية الليل . كان الوقت يمرّ ثقيلاً ودائما لا أثر لـ «آنيت» ، وذلك برغم أني طفت أكثر من مرة في القاعة بحثا عنها . وفي النهاية ، يائسا تماما من قدومها وجدّ راغب في العثور على من يساعدني على نسيان خيبتي ، مررت في نهاية السهرة بالطاولة التي كانت تتحلّق حولها المجموعة التي كنت قد شاهدتها عند دخولي إلى المرقص . والسيدة التي أعرفها أشارت إليّ بأن ألتحق بهم ، وقدمتني إلى سيّد ضعيف البنية ، بقسمات لطيفة ، وعثنون على شكل القرن . وكان يضع على عينيه نظارات سميكة .

– السيد جيمس جويس ! قالت السيدة .

كانت مفاجأة بالنسبة لي ، ذلك أني لم أكن أعرف أنه في باريس . وفي آخر مرة سمعت الناس يتحدثون عنه كان يعيش في سويسرا . وعندما كنت أعيش في دبلن كنت قد قرأت« أناس من دبلن» ، وفي ما بعد «صورة الفنان شابا» ، لكن في ذلك الوقت كان الأدب الرومانتيكي هو الذي يهمني ، ولذا لم تدهشني كتبه كثيرا .

لك لقاء واحداً من كتّابنا المهمين أثار فضولي . من ناحية أخرى ، كنت أحبّ الرجل وتحفظه ، وحساسيته ، ولطفه المُعفى عليه . وهكذا وجدت نفسي جالسا إلى جانبه . سألني إن كنت قادما من دبلن . وقد بدا مغتبطاً عندما أجبته أني كنت هناك قبل وقت قصير وطلب مني أن أذكر له أسماء من أعرف . لم ترق لي مثل هذه الأسئلة ، ذلك أنني جئت إلى باريس لكي أنسى ايرلندا عموما ، ودبلن مسقط رأسي بصفة خاصة .

قطعت حوارنا شابة أمريكية تدعى سيلفيا بيتش، اقترحت أن نرفع كؤوسنا على نجاح الكتاب الجديد لجيمس جويس، تعني بذلك «اوليسيس». عند منتصف الليل تفرقت المجموعة. ولكن ونحن نسير في الشارع اقترح على جويس أن نشرب كأساً أخر ى في «LA CLOSERIE DE LILAS» في الناحية الأخرى من الشارع قبل أن نفترق. وقد حدثني عن الصعوبات التي اعترضته في العثور على ناشر لكتابه الجديد، في حين استغرقت كتابته ثمانية أعوام كاملة. عقب تلك السهرة لم ألتق بجويس لبعض الوقت، ثم تلقيّت منه رسالة شفوية بواسطة صديق عرض فيها عليّ أن أزوره في شقته بشارع «RENNES».

بعد ذلك بيومين، مارّاً أمامها في طريقي إلى سهرة في مرسم في MONTROUGE صعدت إلى هناك عارضا عليه مرافقتي. في ذلك الوقت كنت اعتقد أن بإمكان الفنان أن يكون بوهيمياً، خصوصا في الظروف المثيرة التي تتيحها مدينة مثل باريس. وقد بدا لي أثناء الوقت القصير الذي رأيت فيه جويس أنه يحيا حياة بورجوازية وأنه يلتقي بقليل من الناس.

وكنت أريد أن أقنعه بمرافقتي إلى السهرة في المرسم، والتي نظمها رسام يدعى فيدر، وهو يهودي روسي تمكن من الإفلات من مذابح أوديسا ليصبح رساما في باريس. وهو يمتلك مجموعة رائعة من المنحوتات الزنجية، واحدة منها من الصندل الأترجي اللون تمثل الشمس تبسط سهاما من الأشعة على كل مساحة الجدار. وكان يجمع أيضا آلات موسيقية. وهذا الرجل الخيّر والمهذب صاحب الروح النبيلة والمتهكّمة كان مضيفا رائعا.

وكنت أعتقد أنه في جوّ كهذا يمكن لجويس أن يستريح أو يشرب كأسا ويثرثر مع الفتيات، غير أن عائلته استقبلتني بطريقة سيئة، خصوصا عندما عاينت أن جيوبي كانت مليئة بالقناني. وبما أن بصر جويس كان ضعيفا جدا في ذلك الوقت، فإن الأطباء منعوه من الشراب. وبالنسبة لعائلته كنت السكير الأيرلندي الذي قدم ليدعوه إلى سكرة سلتية (متعلق بالسّلتي). وقد انحنى ابنه على الكرسي الذي كنت جالسا عليه مباعدا ما بين ساقيه، وكأنه يريد أن يقول لي:

« متى تخرج من هنا؟»

وكان وضعاً مرعباً، لذا قررت أن أنقذ نفسي منه بأقصى سرعة، وخاضعاً للعاصفة المنذرة بالانفجار رفض جويس دعوتي. سارعت بالانصراف وأنا سعيد بالتخلص من ذلك الجو الخانق. وقد رافقني جويس حتى الباب. وعند بلوغي قرص الدّرج استند إلى الجدار ليقول لي بصوت

شاك لكنه مازح :

- «أنت تعلم أنني إنسان ذكي، لكن لابد أن أتأقلم مع أشياء كهذه»، ثم أضاف مبتسما بأننا سوف نلتقي حتماً ذات يوم.

موقفه ذلك جعلني أتصور أنه يمكن أن يقاد بسهولة ويسر. لكن عندما خبرته جيدا، وتعرفت على عائلته وأدركت الخطر الجسيم الذي كان يتهدّد بصره، غيّرت رأيي. ثمّ التقيت به بعد ذلك بوقت قصير في شارع «BAC». وذلك عندما دعاني إلى شقته المعتمة ذات النوافذ الحديديّة. وللتوّ أصبحت صديقا كبيرا للعائلة ولزوجته نورا بالخصوص، والتي أدركت أنني لا أرغب حقا في جرّ زوجها إلى سهرات خمريّة، وإنّي لا أبالغ في الشراب.

وعاجزاً عن البقاء في مكان محدّد، كان جويس يغيّر سكنه طوال الوقت، للضرورة أحيانا، واستجابة لطبيعته في غالب الأحيان. بعد ذلك انتقل إلى شقة مريحة، جيدة التهوية، تقع قبالة برج ايفل، وقد أديت له فيها العديد من الزيارات.

وكنت أحتاط ألاّ أذهب إلى هناك قبل نهاية الظهيرة، وهو الوقت الذي يغادر فيه جويس مكتبه، ليدخل إلى قاعة الجلوس مرتدياً بدلة العمل، البيضاء القصيرة، والتي لا تختلف في شيء عن بدلة طبيب الأسنان. ثم ينهار على الكرسي مطلقا زفرة طويلة تنطلق من القلب. وكانت زوجته تقول له: «بحق اللّه يا جيم، انزع عنك هذه البدلة!». غير أنّ الجواب الوحيد الذي تتلقاه منه هو ابتسامته التي تشبه ابتسامة الموناليزا، ثم يلقي عليّ نظرة مفعمة بالدعابة والظرف من خلال نظراته السميكة.

بعد ذلك، خلال السهرة، كان من عاداته أن يذهب إلى «Trianons»، وهو مطعم فاخر يقع أمام محطة مونبرناس، ليتناول عشاءه. في هذا المطعم، التقيت بـ« مراي لورينسين»، التي توقفت عند طاولتنا لتتحدث إلى جويس. كنتُ معجبا بأعمالها، ومفتونا بالفتيات الشابات الهشات، وذوات الحساسيّة المفرطة، التي كانت ترسمهن. لكنّي فوجئت أنا الذي كنت أتصور أنها شبيهة بموديلاتها عندما وجدت نفسي أمام امرأة ثقيلة الجسد، بملامح ذكوريّة. وحسب الإشاعات كانت ماري لورانسين تفضل الرياضيين، لاعبي الكرة والدرّاجين. قالت لجويس:

- سيد جويس.. أريد أن أرسم ابنتك. قل لها أن تأتي إلى مرسمي الأربعاء المقبل، في الساعة الحادية عشر صباحا.

وأعتقد أنه عندما وصلت لوسيا (ابنة جويس) إلى المرسم، وجدت ماري لورانسين ممدّدة في غرفة ومسدلة الستائر، شاكية من صداع سببته لها «قنبلة» الليلة البارحة. لذا أجلت الموعد معها. وأنا لم أر أبدا «البورتريه»، وهذا أمر مؤسف ذلك أن لوسيا، بملامحها المرتابة والطفولية، كان يمكن أن تكون موضوعا جيّدا لماري لورانسين.

عند عودته إلى شقته الكائنة بـ «Square Robiac»، كان من عادة جويس أن يكون متهيئاً للحديث والنقاش، وله مزاج جدّ اجتماعي. وكنت أجده، وبجانبه قنينة، «Saint-Patrice»، شرابه الأبيض المفضل والذي اكتشفه عند قضائه لإحدى العطل في منطقة «Midi De La France». وفي الحين نشرع في الحديث حول أشياء كثيرة ومختلفة. غير أن موضوع حديثنا الأساسي كان الأدب بطبيعة الحال، وهو الشيء الذي يجمع بيننا. وفي المعنى العادي للكلمة لم يكن جويس فصيحاً. وفي الحقيقة كان رجلا جدّ صموت.

«الصمت والمنفى والحيلة»، كانت الأسلحة التي كان يتباهى بها، على الرغم من أنه يتوجب عليّ أن أقول إنه لم يقدم دليلا يمكن أن يقنع الناس بأنه يمتلك السلاح الثالث. لقد كان صريحا بشكل عجيب، ولا علاقة له بالمكر، أو بالخداع، لا من قريب ولا من بعيد. لكن الحقيقة أن الرجال الصموتين ربما يكونون محتالين أكثر من الثرثارين. وخلال نقاشاتنا، كنت أتكلم أكثر منه، وأعتقد أن فكري التحليلي هو الذي –للغرابة– قوّى صداقتنا. وعندما أعطاني جويس مخطوط «أوليسيس» أخذته، وكان ثقيلا مغلّفا بورق الصرّ. وأنا أجتاز الطرقات المزدحمة بالتاكسيات عائدا إلى مرسمي، كنت أرجف طوال الوقت مذعورا من أن تدهسني سيارة أو أن أفقد المخطوط. ولكن عندما شرعت في قراءته، أدهشتني حداثته وأسلوبه الجديد، وأحسست أنني ضائع وسط زوابع نثره المعقد، دون أن أدري أن تلك الحادثة قد وقعت فعلا أم لا، أو أن ما حدث لم يكن غير وهم من الأوهام السلتية. وفي الحقيقة كنت قد أغضبت جويس في ما بعد عندما شرعت في التحقيق بطريقة دقيقة حول ما حدث بالفعل خلال لقاء «بلوم ب: غيتري ماكدويل» على الشاطئ. واذكر أن جويس قال لي:

– لم يحدث أي شيء، كل شيء حدث في خيال بلوم.

وبعد أن قرأه، وضع "H.G.Wells" نسخة من الطبعة الأولى، كانت مجلدة بشكل سيئ، حتّى أن الأوراق تناثرت على الأرض، وشعر– كما حدّث البعض بذلك– أنه قمع ثورة كانت

في طور الانفجار.

غير أني كنت أعلم أن تلك الثورة كانت قد اندلعت ولم يعد باستطاعة أحد إيقافها. متخذاً من المدينة التي ولد فيها، والتي كان كارهاً لها في الماضي، غير أنه أعاد ابتكارها ليحبها من جديد، كان جويس قد خلق واقعيّة جديدة، في جو كان في الوقت نفسه مزيجا متساويا من الواقع والحلم. وبشأن مسألة التماثل الشهير مع «الأوديسة» لهوميروس، وهو تماثل كنت وضعته شخصيا موضع الشك- أتذكر أن جويس أخذ كمثال على ذلك فصل «جنيات البحر» الذي يوجد في «ORMOND BAR» على الأرصفة. وقارن النادلات في البار بجنيات البحر عند هوميروس، ملاحظا لي أن النادلات بتصفيفات شعرهن المنجزة بعناية، وبزينتهن وفساتينهن البيضاء لسن جميلات في النصف الأعلى من الجسد. أما على مستوى الجزء الأسفل فهن يرتدين تنورات قديمة، وينتعلن أحذية بالية، وجوارب مرقعة.

مرة أخرى، وبما أني أبديت إعجابي بالجملة التالية: «تالاتا. تالاتا.. إنها أمنا الكبيرة واللطيفة»، ألقى عليّ جويس نظرة جانبيّة وقال: «اقرأ الجملة السابقة لما ذكرت. فلقد كتبت: «البحر النخامي. البحر القلوص- الخصويّ»، وهناك حيث يصف هوميروس جيادا مراحة، ورجالا وسيمين، ونساء جميلات، وآلهة وآلهات، تدور أحداث «أوليسيس» كما نعلم في شوارع قذرة، بين نساء مهملات، وفي بارات مزدحمة بالسكيرين، وكل هذا يصل إلى الذروة في فصل « CIRCE » في « NighTown ».

احتفظت من شبابي بذكرى غائمة عن محلات البغايا، التي تقع في حي سيئ السمعة، بعدد من المنازل ذات سقوف من القش حيث كل شيء كان مباحا، وحيث كانت تتسكّع نساء، بالأحرى عجائز، يرتدين أقمصة سوداء. وإذا ما أنت نهضت لكي تتحدث إلى أحداهن، وبمعجزة، هنّ وحدهن قادرات على معرفة سرّها، تجد عند عودتك إلى مكانك، كأس الويسكي الذي طلبته وقد تحوّل إلى كأس ماء، في حين، كانت هناك فينوس ريفية ممددة في آخر القاعة وبجانبها شمعة ملتهبة بالقرب من فراش الزوجية.

برغم هذه الذكريات المنفرة، فإنه كان مهما بالنسبة لي أن يعود ايرلندي قادم من زيوريخ إلى باريس ومعه عمل أدبي عظيم، مكتوب بلغة حديثة، وموضوعه المدينة التي ولدت فيها. وفي الحقيقة، لأنني كنت دون شك فخورا بذلك العمل، وليس بإخراج جويس من حياته البورجوازيّة،

فإني حاولت أن آخذه معي إلى السهرات في المراسم. راغباً في تعريفه على أصدقائي.

ذات مساء، كان لنا حوار حول خصائل «Synge». وكان جويس قد تعرف عليه لما سكن في شارع «Assas»، غير أنه كان يرى أنه شخص من الصعب معاشرته.

- إنه يتأجّج ويغتاظ من أجل لاشيء. أتذكر أني ذهبت إليه ذات مرة لأقترح عليه قضاء ١٤ يوليو/ تموز (عيد الثورة الفرنسيّة-المترجم) في حديقة «Saint-Cloud». غير أن «Synge» اغتاظ جدّا من فكرة قضاء يوم عطلة مثل-حسب التعبير الذي استعمله-أي بورجوازي يشارك في نزهة على العشب ورفض الذهاب معي. وفي الحقيقة نحن كنا نتوتر جدا ونحن نتناقش، حتى أنني قررت في النهاية عدم مقابلته.

سألتـه:

- وما هو رأيك في عمله الأدبي؟

فـأجـاب:

- انه لا يهمني، ذلك أنني أعتقد أنه يكتب بلغة مصطنعة وغير واقعية، تماما مثل شخوصه. بالإضافة إلى ذلك، وحسب تجربتي، أرى أن الفلاحين في ايرلندا مختلفون جدا عن الفلاحين الذين في أعماله الأدبيّة. فهم قساة ومحتالون ومبتذلون في لغتهم وأنا لم أسمع أبدا واحدا منهم يتكلم اللغة التي يستعملها «Synge» اسمهم.

ورددت عليه قائلا: « لكن من المؤكد أنه أخذ ذلك من مكان معيّن. ففي غرب ايرلندا مثلا، سمعت جملا مدهشة. أتذكر أنني طلبت ذات يوم من فلاح في خليج «Costello» إذا ما كانت هناك فقمات»، فصاح بي: «فقمات؟ أكيد أنها نائمة هناك مشدودة إلى بعضها بعضا مثل أصابع اليد، وأنها تتدفأ بأشعة الشمس على الصخور».

هذه الجملة بدت لي وكأنها واحدة من جمل "Synge“. وأنت تتذكر خطبة «Mary Byrne» في «أعراس المبيّض« حول الملكات الكبيرات وهَوسَهنّ بتنظيم حفلات الزواج، واللقاءات. وفي النهاية يقول «Synge»: «وطوال النهار هنّ يرتدين فساتين من الحرير البرّاق، وأقمصة بيضاء لليل». وردّ جويس محتجا: «ولكن متى سمعت أحدا يعبر بمثل هذه التعابير؟».

- المسألة هي أن نعلم إن كان لا بد أن يكون الأدب واقعيّا أو أن يكون فنا فقط.

وأجاب جويس: «لا بدّ أن يكون الحياة. وثمة شيء لم أستطع أن أتعوّد عليه خلال فترة شبابي

ألا وهو الفرق بين الحياة والأدب. أتذكر صديقا ذهب ليستقر في الغرب (يقصد غرب ايرلندا- المترجم) وعاد من هناك بخيبة مرة. وقد قال لي: «لم أسمع ولو جملة واحدة من جمل «سانغ» طوال الوقت الذي عشت فيه هناك!». مثل هذه الشخصيات لا توجد إلاّ على خشبة «المسرح الوطني الأيرلندي». لكن خذ شخصا مثل ابسن.. فهذا مسرحي حقيقي بالنسبة لك. انه يكتب مسرحيات جديدة حول المشاكل التي تهم جيلنا..

ومندهشا صحت فيه قائلا: ابسن؟ لا يمكنني أبدا أن أقارن بين ابسن وسانج، ذلك انه يوجد في مسرحيات ابسن شيء بشع للغاية وخاصّة تلك التي تدور أحداثها في ضواحي المدن، وفي تلك الشخصيات المضجرة التي تعيش في الأحياء الخلفيّة التافهة في حين ان شخصيات سانج هي في رأيي كائنات رائعة تعيش في وئام مع الطبيعة. وهذا ما تدلل عليه جمل مثل: »مع الربيع الذي يصعد على الأشجار»، أو«قمر جديد في السماء»، أو«مطعم ريفي على طريق المعرض». إنها شخصيات خارقة، وجسورة وجدّ مختلفة عن شخصيات ابسن التي تقضي حياتها في العيادات، أو في حضور اجتماعات مجلس المدينة. شخصيات مزعجة ومكبوتة تمثل طبقات البورجوازية في أي مدينة....

وسألني جويس: «وما رأيك في الدكتور ستوكمان في «عدو الشعب». أنت لا تستطيع أن تنكر أنه شخص جيّد».

- انه شجاع حسب طريقته. بل انه شخص جميل لكن هناك نقص فادح على مستوى الشعر في المسرحيّة. كل تلك القصص حول المجاري الملوثة، وحول قنوات المياه الفاسدة والحمّامات الاستشفائيّة «وجموع العاجزين والمرضى»...

ورد جويس:

- أنت لم تفهم شيئا من المسرحية، توزيع المياه الملوثة، وقنوات المياه الفاسدة، وكل هذا الذي أنت تتحدث عنه، هو رمز ما يعارضه الدكتور ستوكمان وهو يعني بذلك أن كل الينابيع الروحية والفكرية مسمّمة. أنت لا تستطيع أن تنكر أن الدكتور ستوكمان شخصية أكثر حذقا من شخصيات «سانج»، وأن شخصا يناضل ضد سياسة المدينة الفاسدة موضوع أكثر أهمية من أولئك المبيّضين الصياحين والنقاعين ومن أولئك العاطلين نصف المجانين...

قلت له:

– أنا أطرح السؤال على نفسي. أطرحه بكل جدية، وفي الحقيقة إذا ما كانت ذاكرتي جيدة، فإني أعتقد أن سانج كان يكره مسرحيات ابسن، فهذا الأخير يعالج ما يسميه سانج بـ «المواضيع الشائنة والمخجلة» بعبارات حزينة ودونما لون، في حين أن في المسرحية الجيدة كما يقول سانج لابد تفوح كل إجابة بالتفّاح والجوز.

وهز جويس رأسه ثم قال:

– أنت لم تفهم شيئا، لا من نواياه ولا من عمقه السيكولوجي، وهو ما يتعارض مع الرؤية الرومانسية لسانج. أنت لم تفهم أيضاً كم هي مبهرة دراساته للحياة الحديثة، حيث استطاع أن يستبطن أعماقا سيكولوجية جديدة، وانطلاقا من ذلك أثّر في جيل كامل من الكتاب. ولكن هل أثر سانج في كاتب ما؟ لا أحد تأثر به سوى بعض كتاب الدراما الذين يحاولون العمل مع المسرح الوطني الايرلندي متخذين كمواضيع، فكاهيين قرويين، شخصيات آملين من خلالها إضحاك الآخرين.

– ولكن هل إضحاك الآخرين أمر سيئ؟! في الحقيقة الرصانة المضجرة بصفة قاتلة عند ابسن هي التي تنفرني، وطريقته في النظر إلى الحياة، كما لو أنها ميدان قتال، تتجابه فيه أفكار الشؤم التي هي أفكاره.

– أنت لم تفهمه كما سبق وأن قلت لك، كرر جويس. أنت لا تأخذ بعين الاعتبار الفكرة التي تحركه. إن هدف مسرحية مثل «بيت الدّمية» كان تحرر المرأة الذي أحدث أكبر ثورة في عصرنا في العلاقات الأكثر أهمية، أعني بذلك العلاقات بين النساء والرجال. ثورة النساء ضد فكرة أن يصبحن مجرد أدوات في أيدي الرجل.

– وهذا أمر مؤسف، ذلك أن العلاقات بين الجنسين فسدت الآن. فلقد سمح أن يحل مفهوم ثقافي محل عامل بيولوجي، والنتيجة في نهاية الأمر أن لا أحد من الجنسين يشعر أنه سعيد.

– العلاقات بين الجنسين هي الآن في موضع مختلف. وأنا لا أعرف إن كانا أكثر سعادة، أو أكثر تعاسة من ذي قبل. وأظن أن هذا يتوقف على الأشخاص، غير أني أعرف أن ابسن كان له تأثير حاسم على الجيل الجديد. وفي الحقيقة يمكن أن نقول إنه هو الذي كوّن هذا الجيل، وأفكاره أصبحت جزءاً لا يتجزأ من حياتنا حتى وإن كنا لا نعي ذلك...

– يمكن أن تكون على حق، ولكني أمقت جفاف طبع ابسن، والمسرحيات التي كتبها، لذا

لا يمكن أن أكون متفقا معك . بالنسبة لي اللغة لها أهمية جوهرية ، لذا أنا أعشق سانج واعشق لغته الرائعة .

– ولكن لغته هي التي تنفرني . جملته الطويلة المثقلة أكثر من اللازم والتي على الممثلين أن يتلفّظوا بها بصعوبة وعسر ، متسائلين ، كما أظن إن كان باستطاعتهم بلوغ نهايتها ، وخطبه المزهرة التي تعرقل السياق الدرامي . كل هذا استعمال سيئ لخشبة المسرح . خذ كاتبا مسرحيا مثل شيريدان صاحب الجملة القصيرة والسريعة والتي تنفجر مليئة بالأفكار الجيدة . انه لا يهذر أبدا .

– ذلك خطأ الممثلين ، إذا لم يكن باستطاعتهم الوصول إلى آخر الجملة . بالنسبة لسانج تبدو لي الجمل كما لو أنها تسيل بطريقة طبيعية إذا ما نحن لمسنا النبرة والحالة الفكرية للناس المفروض عليهم التلفظ بها . في هذه الجمل هناك عزّة النفس ، والانفعال واللون وقوة الشخصية . أنا أكره المسرحيات التي تشبه خطبا متواصلة . كل هذا يمكن أن يكون مضجرا .

– المسرح هو فن الفعل المعبر ، وليس علينا أن نحاول خنقه كما يفعل سانج . مقابل ذلك الحوار عند ابسن هو دائما ذكي وصحيح . أعتقد أن رومانسية سانج هي التي تجذبك . ربما تكون على حق ، ذلك أن السؤال الذي يطرح نفسه هو التالي : هل تم خلق فن جديد بهذا الاسم ، ولم يكن رومانسيا؟ كل شيء يتوقف على ما تسميه فناً . . أليس كذلك؟ وحسب رأيي هناك أشكال متعددة للفنّ ، كما أن هناك أشكالا متعددة للحياة .

– انه بهذا الشكل أو ذاك ، السّكر بأن نكون سكارى دائما ، كما يقول رامبو . أن نكون سكارى بالحياة . أليس الفنان هو الذي يكون سكرانا دائما بالحياة ؟!

– انه الجانب العاطفي من المسألة . . . لكن هناك أيضا المفهوم الثقافي الذي يقود إلى تشريح الحياة ، وهذا هو ما يهمّني أكثر في الوقت الراهن . أن نبحث عمّا تبقى من حقيقة في الحياة عوض أن ننفخها بالرومانسية ، وهذا موقف خاطئ على طول الخط . في روايتي«أوليسيس» حاولت أن أؤسس أدبا انطلاقا من تجربتي الشخصية ، وليس انطلاقا من فكرة مسبقة أو من إحساس عابر أو طارئ .

– أرى أنك كنت تكتب أفضل لما كنت رومانسيا . . . مثل « ديدالوس» .

– انه كتاب فترة شبابي . . . أما «اوليسيس» فهو كتاب فترة نضجي . وأنا أفضل الفترة الثانية على الفترة الأولى . " أوليسيس " عمل يرضيني أكثر من الأول ذلك ، أن الشباب فترة نعذب

فيها أنفسنا وليس باستطاعتنا أن نرى بوضوح. أما في «أوليسيس»، فقد حاولت أن أرى الحياة بوضوح، وأن أفكر في الحياة كما لو أنّها شيء كامل. إن "أوليسيس" كان دائما بطلي المفضل. نعم، هو كان كذلك حتى في فترة شبابي القلقة، غير أنه كان عليّ أن أعيش نصف العُمر لكي أدرك التوازن الضروري للتعبير عن ذلك، إذ إنّ فترة شبابي كانت موسومة بالعنف بصفة استثنائية. كانت صعبة وعنيفة.

– حياة كل إنسان صعبة وعنيفة حسب اعتقادي. ذلك اليوم كنت أنظر إلى بندول إيطالي في نافذة محل لبيع الأشياء القديمة. وقد رأيت هذه الكلمات مكتوبة بالعرض على السّاعة: «كل واحدة تجرح والأخيرة تقتل».

– كل واحدة تجرح والأخيرة تقتل... هذا شيء رائع... وعليّ أن أسجل هذا حتى لا أنساه... قال جويس.

II

كان جويس يمقت الذهاب إلى أيّ مطعم. ولم يكن يحبّ غير المطاعم القليلة التي تعوّد على ارتيادها، رافضاً رفضاً قاطعاً الدّخول إلى المقاهي الشهيرة التي يرتادها الفنّانون، والكتّاب، والشعراء في حي مونبارناس. فإذا لم يذهب إلى «TRIANONS» فإنه يتناول طعام العشاء مع عائلته عند «Francis» بمواجهة نهر «السين» وبرج إيفل. بعد المسرح، كان يتوقف هناك قبل العودة إلى شقته. ذات مرّة، أردت أن أغيّر عاداته فدعوته إلى مطعم بالقرب من «Madeleine» متخصّص في النبيذ، والأطعمة الخاصة بمنطقة «الالزاس».

ورغم أن هذا المطعم كان استثنائيّا، فإن جويس اغتاظ وعبست سحنته. ومرة أخرى، ذهبنا إلى مطعم شهير في حي مونمارتر. وبينما كنا ننتظر شغور إحدى الطاولات، تعرف فرنسي على جويس وصاح بصوت عال بأنه عبقريّ. وبما أنه لم يكن في تريانون، مطعمه المحبّذ، فإنه أحسّ بأنه ليس مرتاحا. قرب الباب، لاحظت أن هناك امرأة كان يتوقف أمامها كل الرجال لكي يتحدثوا إليها بطريقة وديّة للغاية، حتى أن كل واحد أخذ يتساءل: ربما تكون ممثلة أو مغنيّة شهيرة. وفي النهاية، اكتشفنا أنها تدير محلاّ معروفاً للبغاء بالقرب من هناك. وكانت شخصية من شخصيات ذلك الحيّ، إنها تعرف كل مواهب آخر فتاة جميلة دخلت إلى السوق. ومثلما لاحظ لي جويس، فإن دوقة حقيقيّة لن تحظى بمثل ذلك التقدير والاحترام اللذين تحظى بهما.

وكان جويس يمقت كل ما له علاقة بـ«البوهيمية»، وكان يظهر دائما احتقاره لكل المتعلقين بذلك. ويوما ما سألته عن المكان الذي يحبّ أن يقضي فيه عطلته، فأجابني بغلظة: »في مكان حيث الناس الشرفاء يحصلون على لقمة العيش بطريقة شريفة!». وكان يبدو أنه جدّ متعلق بحياة منظمة. وقد اعتبرت موقفه هذا كردة فعل ضدّ الحياة التي كان يعيشها قديما في دبلن، وضد البؤس وصعلكة جيله، التي سمعنا عنها الكثير من القصص التي رواها أناس عرفوه في تلك الفترة.

فذات مرّة مثلا، التقى بأصدقائه في الشارع، وطلب منهم جميعا أن يأتوا يوم السبت إلى أسفل «Grafton Street»، ومع كل واحد منهم ورقة بجنيه واحد. وقال لهم بأنّ هناك شيئا ملحّاً للغاية لابدّ أن يسمعوه. يوم السبت التالي، جاء البعض منهم، فسألهم جويس: « هل أتى كل واحد منكم بجنيه؟». فلما أظهروا له ذلك، ردّ عليهم: «الآن، علينا أن نذهب لتناول طعام الغداء عند «JAMMET» كان جاميت في ذاك الوقت مطعما معروفا جدا، وغاليا جدّا في دبلن، وكان على بضعة أمتار فقط من مكان الموعد. كانت هناك حكايات كثيرة من هذا النوع تروى حول حياة جويس شاباً. لكن في باريس، كان يعيش حياة سطحية للغاية، ومحبوسا طوال الوقت تقريبا داخل شقته.

مرة، طلبت منه أن يلتقي بـ «جو دافيدسون»، غير أنه لم يكن من السّهل تنظيم هذا الموعد، ذلك أن جويس طرح عليّ العديد من الأسئلة حوله قبل أن يقبل بلقائه. كنت أريد أن أختار مقهى في سانت جرمان كان يرتادها بعض الكتّاب الأمريكيين مثل همنغواي وآخرين، وبعض البورجوازيين الفرنسيين من قاطني الحيّ، مكانا لذلك اللقاء، غير أن جويس رفض عرضي رفضاً قاطعاً، واختار مقهى صغيرا يقع في زاوية شارع «BAC» وجادة سانت جرمان. هناك انتظرنا، شبحاً متوحّداً على رصيف مقفر، على بعد ثلاث دقائق سيرا على الأقدام من الأماكن المشهورة التي يرتادها أصحابه وفيها يلتقون.

وفي الحقيقة، حتى وإن كان مشهورا، فإن الحياة التي كان يحياها، كانت حسب المعايير الاجتماعية، منغلقة انغلاقا كليا على العناصر الخارجية. في واحدة من المرات النادرة وكنّا جالسين في مقهى معروف بالضفة اليسارية، أشار له بعض الكتاب الأمريكيين كانوا جالسين بالقرب منا– وأظنّ أنه يعرف البعض منهم– بأن نلتحق بهم. فأجابهم بكلمة واحدة بأنه جالس مع زوجته ومع أصدقائه، لذا هو يعتذر عن تلبية دعوتهم. في أيّ مكان يذهب إليه، كان يتصرف

بمثل هذه الوقاحة. وإذا ما حيّا أحدهم في مطعم، أو في مسرح، أو في أي مكان عام آخر، فإنه يتخلّص منه بأقصى السرعة ليعود من جديد إلى وحدته.

وعندما نكون بصدد الحديث إليه، فإنه من المستحيل ألاّ نشعر في بعض الأوقات، أن الحوار يلعب بالنسبة له دور الطباق لأفكاره الخاصة التي تمضي في طريق مختلف تماما: هو يكتب في ذهنه «العمل في حالة تقدّم». ذات مساء، في لحظة غيظ عابرة صحت فيه بينما كان يملأ كأسي في سهرة من سهراته:

- أنت رجل بلا حرارة!

ولا أنسى أبدا دهشته:

- أنا رجل بلا حرارة؟! ردّ عليّ.

خلال السهرات التي اعتاد إقامتها في شقته، أعترف أنه كان يتصرف بطريقة مختلفة خصوصا عندما - بضيافته الايرلندية السخيّة - يشرع في التحرك بين ضيوفه، ودوداً ومرتاح النفس. وكان ضيوفه هم أنفسهم في ذلك الوقت: سيلفيا بيتش، وهي سيدة مفعمة بالنشاط والحيويّة، أصيلة «انجلترا الجديدة»، ولها اهتمام عميق، يكاد يكون مقتصراً، على جيمس جويس وأعماله. وأدريان مونييه، صديقة سيلفيا بيتش، وزوجان أمريكيان.

وقد التقيت بادريان مونييه لأول مرّة في واحد من المطاعم الأنيقة في الشانزيليزيه، يقع وسط الأشجار بالقرب من شارع « Boissy d’anglas ». كانت سيدة فارعة القامة، مثيرة للاهتمام من النظرة الأولى، وفي ذلك المساء كانت ترتدي ثوبا أسود شبيها بثوب راهبة. وهذا ما تركني في حيرة من أمرها إلى أن قيل لي إن ثوبها هو الزيّ الرسمي للشيوعيين. وعليّ أن أعترف أنها بدت لي بلا موقع في مثل ذلك المكان. لكن عندما كانت تأتي إلى سهرات جويس، فإنها كانت ترتدي فستانا أسود عاديا، وكانت تلوح لي من صنف أولئك الفرنسيين فاقدي الحساسيّة تجاه الانفعالات، والذين ليسوا استثناء، لكنهم لا يمكن أن يكونوا متفقين مع الآخرين في الآراء. وكانت تدير مكتبة: « LE NAVIRE D’ARGENT » في شارع أوديون، قبالة مكتبة سيلفيا بيتش. ورغم أننا التقينا أكثر من مرّة خلال سهرات جويس، فإني أعتقد أنه لم تنشأ بيننا أية رابطة. عند منتصف الليل، كان جويس يجلس أمام البيانو، ويجهد نفسه لكي يمرّر أصابعه على المفاتيح. وبصوت صادح، خفيف وجميل كان يغنّي الكثير من الموشحات الغنائيّة الايرلندية يمتزج فيها

الرومانسي بالأغنية المأساوية وبالأهجوّة والتي كانت المنبع السري لخياله.

والشيء المثير للاستغراب، أنه حتى في هذا الجوّ الخالي من أي تكلف أو تصنع، فإن الضيوف لا ينسون أبدا، أصداء مجده. فكانوا دائما يقرأون النصوص النقدية المخصّصة لأعماله، والتي كانت تظهر في العديد من المجلات الأدبية. وبين الكتّاب والمثقفين الآخرين الذين كانوا يجلسون في المقاهي كانت أعماله موضوعا للمناقشة. حتى سولا، الإسباني الذي لا يعرف كلمة واحدة من اللغة الإنجليزية، كان قد سمع أن «أوليسيس» عمل أدبي جدّ مهم، وكان يلاحقني طوال الوقت طارحاً عليّ أسئلة حول الكتاب قائلا لي: «هل هناك حقا شخصية تُدعى «مولي بلوم» تركت شخصاً يحلب ثدييها في كأس شاي؟»

ووفق المبدأ، كان جويس يرفض إجراء حوارات مع الصحافيين، وعندما طلبت منه أن يوضح لي سبب ذلك، همهم بكلمات عن تسرعهم في تقديمك في صورة خاطئة. غير أنه يبدو لي اليوم أن السّبب الحقيقي هو رغبته في أن يظلّ مسربلاً بالغموض ويبقى صعب المراس. وفي حين كان أغلب الفنانين شرهين للدعاية، كان جويس يجهد نفسه لكي يفرّ منها ويتحاشاها. مع ذلك، وبرغم الحاجز الصّلب الذي كان يقيمه بين نفسه والعالم الخارجي، فإنه كان يقوم أحيانا بأعمال غير مرتقبة وغير متوقعة من جانبه. ذات يوم وأنا أتأهب لدخول شقته، التقيت في المدارج زوجين غريبين كانا بصدد المغادرة، وكان واضحا أنهما ينتميان إلى البوهيميين. كان الزوج شابا بشعر أشعث أما الزوجة فكانت من صنف الفتيات اللائي يزعم أنه – أي جويس– يكرههن. سألته عنهما، ذلك أن رؤيته مع غرباء كانت حدثاً غير عادي بالنسبة لي، لكنه أنكر أنه يعرفهما.

– ماذا يريدان؟ سألته بفضول واضح

– إنهما يريدان ترجمة «أوليسيس»

– وهل أعطيتهما موافقتك؟

– نعم

– ولكنك لا تعرف شيئا عنهما وأنت لا تدري من هما؟ – فكيف تعطيهما موافقتك إذن؟

– كثير من الناس يأتون ليطلبوا موافقتي على ترجمة« أوليسيس» وأنا أوافق دائما. . .

– دائما؟ قلت

– «نعم. . . ذلك أنني أعرف أن لا أحد منهم سيفعل ذلك». ردّ باسماً. تلك الملاحظة هي

التي كشفت لي، مع جملة من الملاحظات الأخرى، احتقاره للناس الذين لا يعتبرهم فنّانين جدّيين قادرين على القيام بعمل حقيقي وجاد وهو ما يتطلبّه كل عمل فنّي، «أناس ينامون طوال النهار ويتسلّون كامل الليل»، كما يقول همنغواي. السبب الآخر الذي جعله يتجنب العلاقات الاجتماعية هو ان هذه العلاقات يمكن أن تجهز على قدرته على العمل في تلك الغرفة المملوءة بالكتب، وبالصحف القديمة، والتي لا يدخلها أحد.

وفي الحقيقة، فإنه خلال السنوات التي تعرفت فيها على جويس، لم أره أبدا منشغلا بشيء آخر غير الكتابة، حتّى في ذلك اليوم الذي مررت به بغتة وقت الشاي، وجدته يعمل في قاعة الأكل خلف الحاجز البلوري. وكان مكتبه مزدحما بالمخطوطات. كل مخطوطة مكتوبة بحبر مختلف.. وكان ذلك هو عمله الأخير «WORK IN PROGRESS» ذات مساء كنت معه عند «FRANCIS» قرب الأبواب المتحركة حين دخلت مجموعة من النساء الأنيقات يرتدين معاطف من الفرو، ويزيّن أيديهنّ بالجواهر، وكان العطر ينبعث منهن. وقد بدا جويس وكأنه متجاهل لوجودهن.

وأنا بدأت أتساءل لا عن طبيعة الرجل، وإنما عن نوع الرجل الذي كان، ذلك أني عندما أحاول أن أحلل شخصية جويس، أجد نفسي أمام شخصين: الشخص الأول هو الذي في «ديدالوس» والثاني هو الذي في «أوليسيس» وعندما أفكر في الأمر، فإن جويس الذي يرد إلى ذهني هو ذلك الذي انكشف لي من خلال المقال القصير، لكن المعبر عن «JAMES GLARENCE MANGAN» المنشور عام ١٩٠٢. وقد عرفت أنه كان معجبا بشخصية «MANGAN» الغريبة والتراجيدية، ليس بعمله الأدبي الذي لم يعرف خارج حدود الجزيرة التي ولد فيها، وإنما بشخصيته وبطريقته التي تكاد تكون غريبة. وفي الحقيقة، عندما قرأت ذلك المقال أدركت للمرة الأولى ثنائية شخصية جويس. وبالفعل، فإنه حتى وان كان المقال قد كتب بعقلية رومانسية/ وبنثر نلمس فيه تأثير «PATER»، فإننا نلاحظ أن جويس شرع في شن هجوماته الأولى على الرومانسية والتي لم يكن قد تحرر منها بعد، وأعتقد انه منذ ذلك الوقت، بدأ فكره يؤسس للوضعية الجديدة التي انبثقت من التجربة التي خاضها في «TRIESTE»:

الكفاح من أجل الحصول على لقمة العيش. الشاب الطموح جدّا الذي كان عليه أن يتعذّب، لأنه كان مفروضا عليه تعليم اللغة الإنجليزية مقابل مبالغ زهيدة. وأتذكر أنه روى لي ذات مرة

بشيء من المرارة حادثة وقعت بينما كان يعطي درسا في اللغة الإنجليزية لشابة إيطالية . بعد الانتهاء من الدرس كان جويس يتأهب للخروج لما ربتت الفتاة على كتفه ، مشيرة إلى بندول الساعة الذي كان فوقه لتقول له إن هناك ٥ دقائق ضائعة .

مثل هذه الأحداث ، التي كانت تقع يوميا ، كانت تغيظه من الآخرين . ورغم أنه أمضى الجزء الأكبر من حياته في القارة العجوز ، فان هذه الأخيرة لم تكن تهمّه . كان خياله يحوم دائما حول دبلن . مع ذلك كانت له فكرة ثابتة . إذا ما عاد إليها فإنه من المحتمل أن يقوم أحد ما بقتله . وفي الحقيقة ، عقب كل تلك السنوات ، فإنه لا يمكن أن يلفت انتباه أحد .

غير أنه كان يبدو مسكونا بمثل تلك الأفكار ، أفكار الاضطهاد . وعندما قلت له إن بإمكانه أن يذهب إلى هناك ليقضي بضعة أيام ، ثبّت نظراته عليّ ، وابتسم لي مستهزئاً كما لو أني عرضت عليه الانتحار . وقد روى له البعض بأن رجلاً دخل ذات يوم إلى مكتبة في «NASSAU STREET» طالبا إن كانت هناك نسخة من « أوليسيس» . وعندما أجيب بالنفي قال : " من الأفضل ألا يضع مؤلف هذا الكتاب رجليه في هذا البلد» وقد قلت لجويس بأن مثل هذه الجملة قد يكون تفوّه بها متزمت ديني أو قومي ، ردّ قائلا : – بالتأكيد المتزمت هو الذي يقوم بمثل هذه الأشياء ، وقد ساندته زوجته في قراره . وهذا ما جعله راضيا عن موقفه .

III

ذات مساء كنا نتحدث عن الأدب الروسي وكنت بصدد تمجيد تولستوي وتورجينيف وغوركي عندما قال لي جويس بشيء من الانزعاج ، أو هكذا بدا لي الأمر :

– أليس هناك روائي إنجليزي يعجبك؟

وفي الحين ، منبهراً بالروس وبحججي لصالحهم ، تلفظت باسم روائي واحد قائلا لجويس : ما رأيك بـ جورج ميريديت ؟

توقف تدفق أفكاري لحين من الزمن ثم عدت لأقول له :

– لا ، ميريديت من الكتاب الذين لا أرغب في قراءتهم . أتذكر أنني عثرت في الخنادق على نسخة من «الأناني» ، وبما أنني كنت متعطشا للقراءة ، فإني كنت جدّ سعيد بالعثور على ذلك . لكن عقب مرور وقت قصير لم أعد أتحمل ، ووجدتني أشدّ الكتّاب إلى حجر ، وأرمي به إلى

الألمان في الجانب الآخر من جبهة القتال (حدث ذالك خلال الحرب الكونية الأولى ـــ المترجم).

لكنّ هناك حسب رأيي روائيا إنجليزياً جيدا.

– ومن هو؟ سألني جويس.

– توماس هاردي – قلت – TESS D'URBERVILLE وعمله الآخر JUDE l'OBSCUR.

– لكن ألا يتصنّع هاردي ويدعي أيضا؟ لاحظ جويس. ثم أضاف قائلا: «متصنّع ومدّع بطريقته في وضع المرهم على فتاة الضيعة والبقية: الإقطاعي الخبيث بشاربيه المشمّرين، وبكلبيّته (عربة لنقل كلاب الصيد– المنهل). والاغتصاب السهل للفتاة، والطفل غير الشرعي، ثم «ANGEL CLARE» الإنجيلي، وخلافها الآلي والدراما النهائية: جريمة القتل. وأخيرا «ANGEL» وأخت «TESS» واقفان أمام السجن لكي يرفعا علما أسود. بالنسبة لي كل هذه القصة تجعلني أفكر في «جريمة في الحانة الحمراء» " أو في «WOMAN PAYS»، وطريقة الكتابة تكون أحيانا بشعة تماما مثل العقدة وهذا ما لا يمكنك أن تنكره. سوف أظل أتذكر دائما جملة هاردي عندما يصف عواطف« TESS» تجاه «URBERVILLE» : «وقد ولدت فيها من جديد العاطفة المحزنة، والتي كانت قد شعرت بها من قبل أحيانا، والتي تعني أنها إذا ما سكنت الجسد المرغوب فيه والذي وهبته أياها الطبيعة، فإنها تكون قد تصرفت تصرفا مشينا» ثم هناك تلك القصة الغبية عن أجدادها المزعومين، وعن الفرسان الذين ينامون بأسلحتهم المرصعة الفيكتورية (نسبة إلى الملكة فيكتوريا– المترجم). بصراحة هل مثل هذه القصة يمكن أن تكون واقعية؟

وقلت لجويس:

– بالنسبة لي يمكن أن تكون هذه القصة واقعية رغم أنها عديمة المهارة، غير أن عدم المهارة هذا ليس إلاّ سطحيا ذلك أن البناء العميق لـ «تيس» هو في الحقيقة صلب، وحسب رأيي، فإن تيس امرأة جميلة مثل واحدة من نساء شكسبير، بل هي في بعض الجوانب أجمل منها وأكثر إنسانية

وأجابني جويس قائلا:

– قبل كل شيء هي تعطينا الشعور، حسب الخدعة، بأنها جدّ جميلة، مثلما تقول أنت ذلك أن مثل هذا الأمر يحصل بالتأكيد بسبب رداءة الشخصيات الأخرى في الرواية: الإقطاعي الغاوي و«ANGEL» الجبان والرعديد، والأب العجوز السكير... الخ، إنها الخدعة عينها التي يستعملها المخرج المسرحي عندما يحيط الممثلة النجمة بتوزيع جد عادي للأدوار...

- ربما . . . لكن ليس هذا بالأمر المهم ما دام كل شيء يمضي إلى نهايته المنطقية . . . ثم إن هناك ثراء لغة توماس هاردي الذي هو لصالح تيس والفرادة التي يثبتها في ما هو جزئي . هذه الفرادة هي جدّ واضحة إذا ما نحن عاينا أنه يجهد نفسه دائما لكي يروي ما كان قد حدث بالفعل عوض أن يفعل ذلك ، في جملة واحدة بمهارة . إصرار على قول ، أو على محاولة قول ما يريد أن يبلّغه ، عوض أن يخدعك من خلال تعبير محيوك مثلما يفعل كثير من الكتّاب .

واحتج جويس قائلا :

- ولكن الجريمة . كل هذا يتعارض مع كل ما نحن نعرفه عن تيس ، ذلك أنه لا يوجد أي شيء في سلوكها يدفعنا إلى الاعتقاد أنها مجرمة . إنه خطأ سيكولوجي فظيع من جانب هاردي . . .

- إنها فتاة عاطفية وانفعالية ، بائسة وجميلة ، خليط متفجر . . . قلت بإلحاح . . .

وهزّ جويس رأسه :

- إذا أنت قمت بتحليل عقد هاردي ، فإنك ستعثر على كل حيل وخدع الميلودراما ، تلك العدة القديمة المرتجّة للرسائل التي لاتصل إلى أصحابها وللبس والمشارطات التي من خلالها البسطاء هم بسطاء أكثر من اللزوم ، والخبثاء كائنات شيطانية .

- ربما . . . ولكن مثل هذه الأشياء التي عفا عليها الزمن ، كما تقول ، لا تزال ناجعة ومقبولة من الناس . . .

- في هذه الحالة ما رأيك في «DYNASTES»؟ (رواية لهاردي- المترجم) ، سألني جويس ثم نهض واتجه إلى رف الكتب ليأتي منه بمجلّد أخضر ضخم .

- ها هي الرواية . . . قال .

وبعد أن جلس من جديد على الأريكة ، فتح المجلد على الصفحة الأولى ثم شرع يقرأ لي بصوت عال :

- ماذا يعني كل هذا؟ سألني ثم وضع الكتاب . إذا ما أنت أجبت على سؤالي فإني سأقر بأنك غلبتني وانتصرت عليّ . وإذا ما كان هناك كاتب يبالغ في تعظيم وتمجيد نفسه ، فإنّه لن يكون سوى توماس هاردي بالتأكيد . . .

ثم أخذ الكتاب من جديد ، وراح يتصفّحه ليتوقف عند إحدى الصفحات :

هذا وصف لمعركة . . . قال ، ثم قرأ لي بصوت عال :

المرافق الأول، الارشيدوق شارل يتراجع إلى الوراء، صاحب الجلالة. «ونهاية المعركة تأخذ الآن منعطفا سيئا». هذا لن يكون سوى نثر سيئ، صاح جويس.

وقلت له:

- أنا لا أحاول الدّفاع عنه، وأعتقد أنه لا يوجد شخص آخر يتجاسر على القيام بذلك. إنه شيء من جملة أشياء أخرى. لقد قرر هاردي أن يكتب قصيدا ملحميا كبيرا، وهو نوع أدبيّ ليس موهوبا فيه. والشيء الأخطر من ذلك أن الوحي ينقصه. ألاّ يكون شاعرا هذا أمر متّفقان عليه، غير أن هذا لا يمنعه من أن يكون روائيا، الروائي الأكثر جدية بين كل الروائيين الإنجليز، ذلك أنه لا يخشى أن يأخذ الحياة من وسطها، وهذا ما يجعله مختلفا عن الآخرين بعقليتهم التجارية، والذين يهتمون قبل شيء بتسلية القارئ ليصبحوا في النهاية سطحيين.

- هناك كيبلنغ، قال جويس. لقد اظهر حسّا فنيا في قصة بعنوان: « الفراشة التي تعرقص». أما مجموعته: «قصص هكذا»، فهي تحتوي على لمسات لذيذة من التخيل. وهذا الجانب هو الذي يجذبك على ما أظن.

- نعم... لكن هناك جانبا آخر لا أحبه عند كيبلنغ.

- أنت تعني ذلك الجانب حيث يقع التعبير عن الرأي بطريقة مختصرة، والذي أستغله أحيانا عندما يكون الأمر مرتبطا بالمأمورين في الأحياء الجميلة. أنا متفق معك. ثم شوفينيته الرنانة التي لابد أن تكون صادمة بالنسبة للأجانب.

- نعم... كتّاب مثل دستويفسكي وتورجينيف وغوركي لم يفتخروا أبداً بقوميتهم. وهذا ما يؤكد صفة الفنان الكبير عندهم جميعا.

- أنا متفق معك. هذا سلوك قبيح وشنيع، للهروب من جوّ سياسي موسوم بالعنف ومدمّر للروح، الذي يعيث فسادا في ايرلندا، فضّلت أن أعيش هنا بعيدا عنها. في مثل هذا الجوّ، من الصعب أن ننجز عملا مقبولا. وفي الجو الذي يخلق «الأب مورفي» هذا أمر مستحيل. وقد توصلت مبكرا إلى أن البقاء في ايرلندا لا يعني سوى التعفّن، ولكن أنا أريد أن أتعفّن بطريقتي الخاصة، وأعتقد أن أغلبية الناس يعترفون أن هذا ما فعلت.

IV

بدا جويس جدّ مهتم بالجوانب الدينيّة لقبر توت عنخ آمون، الذي تحدثنا عنه بعد مرور وقت قليل على اكتشافه، وذلك في ٢٦ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٢٢. وقد قال لي:

–كلما طفت في قاعات «المتحف البريطاني» تستثار مشاعري أمام المعالم الآشوريّة والمصرية: كل تلك الوحوش بقوائمها الضّخمة، ورؤوسها المغطاة بالتيجان، وبوجوهها الشبيهة بوجوه الرهبان، ولحاها الطويلة والمموّجة. وتلك الرسوم المصريّة للطيور والقطط. لقد فكرت دائما بأن الآشوريين مثل المصريين كانوا يفهمون أفضل منّا لغز الحياة الحيوانيّة، وهو لغز تجاهلته المسيحيّة تقريبا، ذلك أنها انشغلت بالإنسان معتبرة الحيوانات مجرد خدم له.

وليس باستطاعتي أن أستحضر في هذه اللحظة، ولو تلميحاً واحداً لطيفاً لكلب أو لقط في «العهد الجديد». ودائما انتقدت الشياطين التي جسّدت فيه عبر الخنزير. صحيح أن رمز زهرة الزّنبق في الحقول له وقع أكثر عمقا، غير أننا نتساءل لماذا دفع بهذا الرمز بعيدا، ولماذا وقع تجاهل الحياة نصف الواعية الهائلة الاتساع للطبيعة. حياة، بلغت دونما جهد، مثل هذا الإتقان. وفي الحقيقة منذ ظهور المسيحية، يبدو أننا فقدنا معنى النسب، ذلك أننا نعطي أهمية أكثر ممّا يجب للإنسان الذي هو في المسيحية «صورة اللّه على الأرض». وأنا أعتقد أن عابدي النجوم البابليين كان لهم حسّ أعلى من حسّنا للإرهاب الديني. لكن في أيامنا هذه، تعتبر الكنائس عبادة اللّه من خلال الطبيعة ذنبا.

وبينما كنت أستمع إليه، اندهشت من أن يتحدث جويس في مواضيع تتعلق بالدين، ويذهب في ذلك بعيدا، ذلك أنه بصفة عامة، يتجنّب بحذر شديد الخوض في مثل هذه المواضيع. وأذكر أنني التقيت عنده ذات مساء، رسّاماً ايرلندياً أصبح عدوّاً لدوداً للكاثوليكية. وقد راح هذا الرسام يسخر منها، منتقداً إياها بحدّة، وقد قيل إن جويس معاد للكاثوليكية هو أيضا، وكنت أنتظر أن يعبر عن رأيه. غير أنه كالعادة، ظلّ صامتا، وشفتاه الرقيقتان مطبقتان بإصرار، ومن دون أن يتلفّظ ولو بكلمة واحدة طوال النقاش الساخن الذي كان يدور بحضوره. التعليق الوحيد الذي قاله بشأن هذا الموضوع، يتلخص كالتالي: فلقد قال لي ذات مرّة: إنه خلال انتخاب بابا جديد، فإنه يعطى لمجمع الكرادلة كمية من الطعام تظلّ تتضاءل يوما بعد آخر، وفي النهاية، هم يتغلبون على غيراتهم الشخصيّة، وينتخبون البابا الجديد. صحيحا أكان هذا أم خاطئا، المهم أنه كان يسلّي جويس كثيرا.

صمته العنيد بخصوص الدين، وانبعاث الإنسان بعد الموت–وهو موضوع تحدثت معه بشأنه، أحيانا– كان يحيّرني، بل يغيظني. وكنا نسير راجلين أمام «مسرح الأدويون»، وإذا بي أدفعه إلى

ركن وأسأله:

- هل تؤمن بحياة بعد الموت؟

متحرجا من سؤالي الفجائي، تخلّص مني وأجابني وهو يهزّ كتفيه قائلا: «مثل هذه الحياة لا تعنيني كثيرا».

ثم وضع حدّا للنقاش، حتى أدركت أني لن أحصل منه أبدا على جواب واضح بخصوص هذه المسألة.

وفي الحقيقة، أعتقد أن إحدى خاصّيات جويس هي أنه يحرص دائما على عدم التعبير عن رأيه الواضح حول هذا الشخص أو ذلك الموضوع. وأنا أوعز ذلك إلى تحفظه إزاء حياة في مجتمع ضيق الأفق، كان يعيشها في دبلن، حيث كل شيء يقال كان ينقل إلى جميع الجهات، مشوها تماما حتى أنه يتخذ أحيانا أبعادا خيالية ووهمية جديرة بأسطورة سلتيّة (نسبة إلى السّليتين).

وهذا ما يفسّر ميل بعض الناس إلى تصديق ما يسمعونه من كلام. وكان جويس لا يعبر عن آرائه إلاّ نادرا، بحيث يصعب علينا التعرّف على معتقداته العميقة والحقيقيّة. وفي الحقيقة كان فكره يبدو منشغلاً بمسألتين أساسيتين: مسألة سلوك الإنسان وسلوك محيطه. وهذا يخص فقط العلاقة مع دبلن. أما الحياة في فرنسا بكل مباهجها ومغرياتها، فإنها كانت تبدو وكأنها تنزلق تحت قدميه، ولا تغذي موهبته إلاّ في حدود تثمينه للحريّة الشخصيّة فيها. وكل ما يقوله عن باريس حين يسأل عن رأيه فيها هو: «إنها مدينة جدّ مريحة»، ماذا يعني بهذا؟ أعترف أني عجزت عن اكتشاف ذلك.

V

ذات مساء، بدا جويس وكأنه قلق وغير مرتاح النفس. وقد استخلصت من ذلك أنه يريد أن يعمل وأن حضوري يزعجه. وأنا انهض استعدادا للخروج، تفوّه بملاحظة عن الكتّاب الرّوس. تلك الملاحظة أشعلت نقاشا حاميا بيننا. فلقد سبق أن قلت له إن الأدبين اللذين يحظيان بإعجابي هما: الأدب الروسي، والأدب الصيني. وإذا ما طلب مني أن اختار كاتبين من بين كل الكتّاب فإني سأختار «Lady Muraski» رغم أنها يابانية، لكنها تكتب حسب الأسلوب الصيني في الكتابة، والآخر هو بوشكين الذي أريد أن أتخذه كمثل يحتذى من بين كل الكتاب الأوروبيين. وقال لي جويس: «ليدي موراسكي لا أعرفها، لذا ليس باستطاعتي أن أدلي برأيي بشأنها. أما بو شكين! ـ قال ذلك، ثم ألقى عليّ نظرة متحيّرة ـ وأضاف: « أنا لا أفهم كيف يمكنك أن تتلذذ بمثل هذا اللحم

الهزيل! قصص يمكن أن تسلّي أطفالا، وقصص جنود في معسكرات، وخونة، وأبطال فروسيّة، وجياد تركض في مساحات شاسعة. ومهملة في ركن مناسب، فتاة جميلة في السابعة عشرة من عمرها، يقع إنقاذها في اللّحظة المناسبة. أعلم أن الروس يعشقون بوشكين، لكن إذا ما أنا فهمت جيّدا، فإنهم يعشقونه لشعره الذي لا أستطيع أن أقيّمه لأني لا أعرف اللغة الروسيّة.

ومع ذلك، أتذكر أنني قرأت ذات مرّة ترجمة لنثر بوشكين، قصته التي تحمل عنوان: «ابنة الآمر». وهي قصة مهتزّة يمكن أن تثير اهتمام تلاميذ السنة الثالثة إعدادي. وحسب رأيي، ليس هناك ذرّة ذكاء في هذه القصة. وأنا لا أفهم كيف تفضل بوشكين على الكتّاب الروس الآخرين، على تولستوي الذي فعل الشيء ذاته تقريبا، لكن على مستوى آخر، وعلى تشيكوف.

– تورجينييف يعتبر بوشكين أكبر كاتب روسي، قلت محاولا أن أقدم حجة دامغة على ما ذكرت.

– وهل تعتقد أن بوشكين أهم من تورجينييف؟ سألني جويس.

وأجبت: نعم، ذلك أنه كان أكثر بساطة، وأكثر صفاء، كما انه كان أكثر شجاعة، وأعتقد أن كل فنّ، وكل عمل أدبي يعودان إلى الإنسان ذاته. وأرى أن بوشكين كان أكثر إنسانية من تورجينييف. ويقال إن القيصر كان معجباً بزوجته، ويحمل سرّاً قلادة تمثلها. وأعداء بوشكين، حسداً لموهبته، أو بسبب، إهانة ألحقها بأحدهم، أو ربما بدافع الخبث فقط لا غير، أرسلوا له تلك الورقة الدنيئة، المكتوبة على عجل، قائلين له بأنه «التحق بقافلة الأزواج المخدوعين الملكيين». وبوشكين الظريف أكثر من اللّزوم، والمتهوّر أكثر من اللّزوم، والفخور بنفسه أكثر من اللّزوم، أراد أن يتحدّاهم، فاختار أهمّ وأفضل رام من بينهم (وأعتقد انه كان صهره). وعقب ذلك بثلاث ساعات، كانت العبقريّة الأكثر توهّجاً في أوروبا ملقاة على الأرض ميّتة...

– «نعم، كنت أعتقد دائما انه عاش كما لو أنه فتى صغير، وكتب كما لو أنه فتى صغير، ومات كما لو أنه فتى صغير»، قال جويس.

ولم أستطع أن أمنع نفسي من الابتسام بسبب ملاحظته الرشيقة، رغم أنها مخالفة تماما للحقيقة... وقد رددت عليه قائلا: «علينا ألاّ ننسى قواعد المبارزة الموجودة في ذلك الوقت حيث كان الرجال يدافعون بحميّة عن شرفهم، وشرف نسائهم. مع ذلك أعتقد أنه كان بإمكان بوشكين أن يتجاهل الرّسالة، وأن يعثر على اعتذارات. غير أن مثل هذا الأمر مخالف لمزاجه، ذلك أن ميزته الأساسيّة هي شبابه الدائم والتي بفضلها تستعيد الكليشيهات القديمة الحياة كما لو أن ذلك تمّ بواسطة معجزة. الصعاليك، والفتيات اللاّتي يجدن أنفسهن في ضيق وشدّة من العيش، ومفهومه للشرف، وكل

هذا يكوّن الثّيمات الأساسية لقصته: «ابنة الآمر».

وقال جويس: «أتصور أن ذلك لم يكن أمرا سيّئا بالنسبة لذلك العصر، غير أني لا أتخذ من بوشكين نموذجا، ففي أيامنا هذه، الناس أصبحوا معقدين أكثر من ذي قبل. وهم لا يكتفون فقط بالأحاسيس القوية التي يحصلون عليها من قصص الصعاليك، ومن ضباط الفروسيّة الشّبان، ومن الفتيات اللاّتي يعانين من ضيق في حياتهن. إن الكاتب الحديث له مشاكل أخرى، مشاكل أكثر حميمية، وأقل ابتذالا. نحن نفضل أن نذهب إلى الأركان لكي نبحث عما هو متخف في داخلها. والأمزجة والأجواء والعلاقات الحميمة، وكل هذا هو ما يكون ثيمات الكتّاب الحديثين. لذا، فإنّك عندما تقول إن بوشكين كان أهمّ من تورجينييف فاني لست متأكدا من أنني أفهمك جيدا. ولو قلت انه كان أكثر بساطة فإنه يمكن أن أكون على وفاق معك.

– أكثر بساطة وأكثر أهمية، إنه نفس الشيء تقريبا. خذ قصة تورجينييف الطويلة: «رودين». وهي واحدة من أفضل قصصه. مع ذلك ليست لها ميزة «ابنة الآمر»، ذلك انه مقارنة ببيوتر، نجد أنّ رودين فاسد وضعيف الشخصية. وهو يذهب إلى حدّ التشكيك في نفسه. وناتاليا، البطلة، ليست مثل ماشا، البطلة المثالية، ذلك أنها لم تعد تحب رودين عقب رفض هذا الأخير الفرار معها.

من جانب صعلوك بائس، يعتبر هذا القرار مشرفا، وليس قرارا ناتجا عن الجبن. اعترف أنّ قصة تورجينييف أكثر واقعية والمعالجة النفسية فيها أكثر عمقا. ولكن بوشكين يفهم الأشياء بطريقة أكثر مثالية، وأكثر تجريدا مثلما يقول الرسامون، والمثالي هو الذي تحبّه الناس. فعوض أن يكونوا غارقين في الشكوك ذات الصبغة السايكولوجية، تواجه شخصيات بوشكين الظروف بشجاعة طفولية تنتهي بأن تقوض جميع العقبات. لهذا علينا أن نفضله على تورغينييف. برغم ذكاء هذا الأخير».

أطلق جويس زفرة وملأ كأسا آخر من نبيذ «SAINT PATRICE» ثم قال:

– ها نحن نخوض مرة أخرى نقاشا حول التمييز بين «الشعر» و«الأدب»، وحول ماهية الحياة وما هو الكذب الذي يصنعه الخيال: الفرق بين المراهق الأبدي و«HOMO SAPIENS» (الإنسان العاقل). وبالنسبة لأي كان، أن نحاول أن نكتب بأسلوب بوشكين، أو بأسلوب تورغينييف، فإن هذا يبدو لي كما لو أننا نريد أن نرسم بطريقة «GREUSE» أو «WATTEAU»: انتحال تاريخي ربما، لكن ذلك ليس أدبا حديثا، إذ علينا أن نكون متأثرين بفكر العصر الذي نعيش فيه، وأنت تعترف أنّ أفضل الكتّاب خلال مختلف العصور كانوا دائما بمثابة الأنبياء: تولستوي و دستويفسكي، وابسن والذين قدموا شيئا جديدا في مجال الأدب هم الذين كتبوا عن العصر الذي عاشوا فيه بشكل جيّد.

أمّا الكلاسيكية والرّومانسية، التي أنت معجب بها جدا، فإن روايتي «أوليسيس» غيرت كل شيء،

ذلك أنّي فتحت طريقا جديدا، وسترى أن كثيرا من الكتّاب سيتأثرون بها. انطلاقا من « اوليسيس» بإمكاننا أن نعاين توجهاً جديدا في الأدب ألا وهو الواقعية الجديدة. وحتى ولو انتقدت «اوليسيس» فإن الشيء الوحيد الذي عليك أن تعترف لي به مع ذلك هو أنني حررت الأدب من العوائق التي كان يعاني منها على مدى قرون طويلة. أنت، وهذا أمر واضح، تقليدي للغاية، لكن عليك أن تفهم أن الطريقة الجديدة في الكتابة وفي التفكير قد ولدت، إن الذين يرفضون الخضوع لها سيجدون أنفسهم على الهامش. قبل كان الكتاب يهتمون بالمظاهر الخارجية، ومثل بوشكين، ومثل تولستوي، كانوا لا يفكرون إلا على مستوى معين. أما الموضوع الحديث، فانه يستخلص القوى العميقة، تلك التي توجد تحت السطح، وتلك التيارات الخفية التي تتحكم في كل شيء وتقود الإنسانية عكس التيار الظاهر المتكون من أشياء مسمومة تغلف الروح ومن أبخرة الجنس المفسدة للصحة.

وقلت له:

- قد يكون صحيحا ما تقول... ذلك أني لا أنكر تأثيرك على أدب اليوم، ولا تأثير كل علماء النّفس، رغم انه يحدث ألا استسيغ أفكارهم ونظرياتهم أحيانا. غير أني اعتقد أنّ «السياف الوسيم» لا يزال له مكان في عالم اليوم. من المحتمل ألاّ يكون كهلا، وألاّ ينتج أعمالا أدبية مهمة، وانه لا يرغب في كتابة أعمال أدبية حديثة، رغم أني حين أتمعن في الأمر، أعتقد أنّ هاملت سياف وسيم لكنه فشل في أن يكون سيافا حقيقيا. وفي الحقيقة، في هذا الجانب من سلوكه، تكمن عظمته في أن مأساته متأتية من أنّه بطل تربكه وتشوشه أفكاره. وقسم كبير من الأدب الحديث هو من سلالة هاملت، في المعنى الذي يكون فيه الفعل تحت سيطرة الفكر، وهذا ما يقود إلى التشاؤم.

غير أن جويس بدا وكأنه متضايق من النقاش، فغيّر موضوعه: «ما هي الشخصيات الأدبية التي كان بودك لو تعرفت عليها؟». وسألته بدوري: «هل تعني خلال السنوات الأخيرة؟».

- نعم خلال السنوات الأخيرة

- «الروس الكبار، بوشكين، تورجينييف وتشيكوف»، قلت.

- وتولستوى؟

- نعم، كاد بودّي أن أتعرف عليه رغم اعتقادي أني قد لا أحبه. فلقد كان رجلاً عنيفا للغاية. ثم انه أصبح له في النهاية فكر اجتماعي مع ذلك أعترف انه فنان كبير، وكاتب بعض القصص التي أعتبرها من أفضل القصص التي كتبت إلى حدّ هذه الساعة. وقد لا أحبه، لكن من المؤكد أني سأكون معجبا به ذلك انه ليس باستطاعتك أن تحب أولئك الذين يسحقونك. وأنا أرى أن تولستوي هو «ايفان الرهيب» بالنسبة للأدب، لامع وملكي وفظ. وبرغم جاذبيته الواضحة، فإننا نحس أن شيئا يتخفى

تحتها، كريها وخاليا من الشفقة. وبرغم أننا لا نملك سوى الإعجاب بموهبته، إلا انه لا يحدث فينا التأثير نفسه الذي يحدثه تورجينييف. وعندما أفكر في الأدب الروسي استحضر تلك الفتاة الجميلة، التي اسمها ليزا في عمله الذي حمل عنوان: «النّبلاء». أستحضر شهامتها، وجديتها، وصراعها الداخلي. والقصة تسيل بالضرورة كما الحياة نفسها ومن دون أن نحسّ بسيلانها تماما مثلما هو الحال بالنسبة للحياة. «فتاة هيفاء، فارعة القامة، بشعر اسود». هكذا يصورها لنا، تاركا لنا الحرية في رسم ما تبقى من صورتها بحسب رغبتنا وخيالنا، وأحاسيسها تصبح أحاسيسنا.

ورد جويس عليّ قائلا: «لك أذواق غريبة ذلك أني اعتقد أن عمل تورجينييف الذي ذكرت هو أضعف أعماله، والذي من بين شخصياته ذلك الزوج المخدوع المتردد والمبلبل الذهن، «LA VRETSKI» وتلك المترهبة، المصابة بفقر الدم، ليزا، وكل تلك العائلة الغريبة الأطوار من العمات، والأعمام، وأبناء العم الذين يحيطون بها في تلك الرواية التي لها بالنسبة لي مذاق كربونات صوديوم أدبي. وإذا ما كانت ذاكرتي جيدة، فإن الشخصيات تتحصن في غرفها لكي تزرد مخلصة لعملها ذاك كل الإخلاص. والاستراحة الوحيدة التي بها ينعمون، هي أنهم يقومون بين وقت وآخر بجولات في الريف في عربة للخيول، لكي يجلسوا بالقرب من بحيرة مطلقين الزفرة تلو الأخرى، ثم يعودون سريعا إلى البيت خشية أن يصاب احدهم بالزكام: إنه الوجود الخالي من أي جدوى لمزارعين يرفضون العمل في أرضهم. ومرة أخرى تنتهي الرواية في الضباب الذي فيه بدأت وذلك عندما تقرر الفتاة ليزا الدخول إلى الدير.

واحتججت أنا على كلامه قائلا: «نحن لا يمكن أن نعتبر ما قلت ملخصا جيدا. من المحتمل ألاّ يكون لليزا اندفاع وحمية بعض البطلات الفرنسيات أو توهج الدوقة «SANSEVERINA» في «شارتروز بارم» على سبيل المثال، ذلك أنّ الدوقة أكثر جمالا، ومتقدة عاطفيا بشكل استثنائي في، حين نشعر أنّ ليزا يحركها وهج روحاني داخلي، وهذا ما يفسر الفارق الأساسي بين الجنس السلافي والجنس اللاتيني. ونحن لا نشرع في فهم ليزا إلا في نهاية الرواية في المشهد الذي تدور وقائعه في غرفة مارثا تيموفينا وذلك عندما تجثو أمام الأيقونات، في وهج الشموع... هل تتذكر ذلك؟

– نعم... أتذكر. انه خداع جميل، ومشهد مقدّم لذلك الزوج المخدوع البائس الذي تجعله ينتظر طوال الوقت. وأنا أرى أنها مثلت دائما جوهر الأنانية الدينية، بل الجبن نفسه، ذلك أنها لم تكن قادرة على مواجهة الفضيحة التي يمكن أن يسبّبها هروبها مع لافريتسكي، ولا أنّ تتخلى عن الرفاهية الناعمة في بيتها لكي تذهب معه للعيش في المنفى. وهكذا دخلت إلى الدير لكي تصبح راهبة. وفي الحقيقة، الميزة الوحيدة في هذا الكتّاب، هي أنه يحتوي على المحاولات الأولى للدراسة

السايكولوجية في الرواية. لكن كل تلك الحكاية مكتوبة بأسلوب قديم، عفا عليه الزمن، حتى أننا نشعر أنها لا تقف على دعائم صلبة. والأفكار السرية لليزا تظل مخفية، وأيضا التحركات الحقيقية لوجودها الداخلي، ذلك أن تورجينييف هو مثل كل الكتاب الكلاسيكيين الذين لا يهتمون إلا بالمظاهر الجميلة، لكنهم يتظاهرون بتجاهل البنية الداخلية، والعمق المرضي والسيكولوجي اللذين يخضع لهما سلوكنا وأفكارنا. الفهم هو هدف الأدب. ولكن كيف يمكن أن نفهم الكائنات البشرية إذا ما نحن ظللنا نتجاهل وظائفها الحيوية؟ لقد كان تورجينييف عاطفيا يرغب في أن يكون دائما متيّما بحساسيّته الخاصة.

في حياته كان يحب النظام رغم الإعجاب الذي يكنه للثوريين. ويبدو انه كان يجد لذة خاصة في إذلالهم وقهرهم مثلما فعل مع بازاروف في «الآباء والبنون»، خلافا لدستويفسكي مثلا الذي كان نبيلا روسيا له طرق لطيفة، يلعب بالنار أحيانا وفي الوقت نفسه يحرص على ألاّ يحترق. وبرأيي كان تولستوي أكثر صدقاً ونزاهة، ذلك أنّ تورجينييف كان يحب الرفاهية في حياته الخاصة وحلقاته الأدبية أكثر من أي شيء آخر. والشخصيات الوحيدة المقنعة في رواياته هي تلك المصابة بالأنيميا، والتي تمثل المجتمع الراقي. وما كان يهمه هو العزلة وليس الفعل. وهذا العالم ليس عالما من الرسم المائي الناحل الألوان. أعترف انه كان شخصا لطيفا ونحن لا نقدر إلا أن نحبّه مثلما نحب شخصا ضعيفا، لكنه ظريف، مع ذلك لا يمكنني أن اعتبره كاتبا كبيرا. وأعتقد أن أفضل كتبه هو ذلك الذي كتبه في سنوات شبابه، أعني بذلك: «حكايات صياد»، ذلك انه نفذ فيه إلى عمق الحياة أكثر مما فعله في رواياته الأخرى. وعندما اقرأ هذه الروايات أحس بذلك القدر الفائر الذي هو روسيا خلال عام ١٨٤٠ أي قبل الفيضان. وسوف أظل أتذكر دائما الجواب الذي قدمه مزارع لتورغينييف لكي يوضح له لماذا لم يتزوج: «هل لك عائلة؟ وهل أنت متزوج؟». ورد المزارع على هذا السؤال قائلا: «لا سيدي... هذا أمر مستحيل... تاتيانا فاسيليفنا، آخر زوجة، ليرحمها الله، لا تسمح لأحد بأن يتزوّج. وقد ذهب بها الأمر إلى حد أنها كانت تقول أمام القس: «فليحمني الله من المرور من هناك... أنا فتاة بائرة وسأظل كذلك حتى اللحظة الأخيرة من حياتي». وما كل هذه الضجة التي يحدثونها بشأن هذه المسألة؟« . إنهم قوم فاسدون. هكذا هم. وماذا تراهم يطلبون بعد ذلك».

وانفجر جويس ضاحكا بغتة وهذا ما لا يحدث له إلا نادرا.

– و«مياه الربيع»... ما رأيك فيها.؟ سألته بعد أن سكن مرحه المفاجئ.

غير انه أزاح ذلك بهزة من كتفيه.

– ليس فيها ما يمكن إن يثير اهتمامي، لذا فاني لا أكاد أتذكرها. غير أني أتذكر أنّ الشاب الروسي

سانين وقصة حبه لتلك الفتاة الإيطالية الحلوة المدعوة جيما، وهو فصل بلا نهاية، مضجر وفيه مبارزة تبدو كما ولو أنها شعرة تسقط في الحساء، وتلك النّزهة على الجياد في الغابة والقبلات اللاهبة تحت العاصفة المطريّة، وكل هذا جدير بأوبيرا لـ: «BELLINI» .

– لقد كان تورجينييف كاتباً كلاسيكيا، وفي تعارض مع كاتب مثل دستويفسكي، فإن خصاله هي الاعتدال والتوازن وهما شيئان غير مقبولين في زمننا هذا. إن دستويفسكي يمر فوقنا مثل عاصفة مطرية، ونحن نتذكره كما انه عاصفة مطرية تحدث من وقت لآخر. لكن عند تورجينييف هناك الظرف واللباقة وقوة يمكن مقارنتها بقوة موبسان . . .

ورفض جويس رأيي قائلا: «لا . . . العواطف المتكلفة لا يمكن أن تكون شيئا قويا . . . ولا يمكنها أن تكون كذلك. إنها مزقة جدّ حارة، وجد مريحة. والجيل الجديد ليس باستطاعته أن يتحمل هذا. فهل يدهشك هذا؟ الوجد يخلق ويدمر. أمّا العواطف المتكلفة فهي ليست غير دوامة تحتفظ بعديد الأنواع من القاذورات والأوساخ، وأنا لا أعرف عملا أدبيا عاطفيا استطاع أن يصمد أكثر من جيلين اثنين. القوة العنيفة وغير المتوقعة أفضل. على الأقل نحن إزاء شيء بدائي. قصص تورغينييف كانت أفضل من رواياته.

وبعد استراحة قصيرة، أضاف جويس قائلا: «الكاتب الذي يعجبني أكثر من غيره من كتّاب ذلك العصر هو تشيكوف، ذلك أنه قدم شيئا جديدا في مجال الأدب، ومسرحا مضادا للمفهوم الكلاسيكي للمسرح. قبله كان للمسرحية هدف محدد، ووسط محدد، ونهاية محددة، وعلى الكاتب أن يقدم المشهد الكبير في الفصل الثاني، وان يعالج الفعل في النهاية. لكن في مسرحية من مسرحيات تشيكوف، ليس هناك بداية، وليس هناك وسط، وليس هناك نهاية، وليس هناك مشهد كبير في الفصل الثاني. مسرحياته تواصل للفعل، فيه الحياة تفيض على خشبة المسرح ثم تنسحب مثل موجة، وفيها، ليس هناك أي شيء وقع حله. ونحن نشعر أن جميع شخصياته عاشوا قبل الظهور على الخشبة، وهم يواصلون حياتهم بشكل درامي، قبل أن يغادروها.

مسرح تشيكوف ليس مسرح أفراد، ولا مسرح حياة. انه جوهره ذاته، خلافا لشكسبير مثلا الذي جعل مسرحه صراعا بين الانفعالات والطموحات، وفي حين أن العلاقات بين الأفراد في مسرحيات أخرى تبدو قريبة من العنف، فإن شخوص تشيكوف عاجزون عن التحاور في ما بينهم. كل واحد يعيش في عالمه الخاص حتى في الحب، هم غير قادرين على المساهمة في حياة الآخر، وعلى المشاركة فيها، ووحدتهم تخيفهم وتفزعهم. وبالنسبة للمسرحيات الأخرى، نحن نشعر أنها مبنيّة بشكل جيد حد التمنع. أشخاص غير عاديين يقومون بأفعال شاذة وغير طبيعية. لكن مع تشيكوف كل شيء

محجب، مكبوت، مثلما هو الأمر في الحياة، بتيارات عديدة وبتيارات مضادّة تدخل وتخرج مشوشة الخطوط الكبيرة الجد واضحة تلك التي يعجب بها كتّاب المسرح الآخرون. إن تشيكوف هو الكاتب المسرحي الذي قلّص العالم الخارجي إلى المقدار اللازم، والمرغوب فيه. ومع ذلك، وبأسلوب من أكثر الأساليب تجردا، هو قادر أن يعبر عن التراجيديا وعن الكوميديا وعن الشخصية وعن الانفعال. وعندما تنتهي المسرحية، نحن نفكر للحظة أن شخوصه تخلصوا من أوهامهم. لكن عندما ينزل الستار نحن ندرك أنهم سيضعون لأنفسهم أوهاما جديدة لكي ينسوا القديمة...

وقلت له:

– أعترف انه فريد من نوعه. وإنسانيته فريدة من نوعها. وفي مسرحية مثل: «الأخوات الثلاث» نحن نلمس ذلك بشكل أفضل. ولكن بما أننا نتحدث عن الأدب الروسي فما هو رأيك في دستويفسكي؟ وهل هو مهم في نظرك؟

وأجاب جويس:

– نعم، هو مهم، ذلك انه الرجل الذي ابتكر أكثر من أي شخص آخر النثر الحديث ومنحه درجة من القوة تضاهي الدرجة التي عليها اليوم. وقوته المتفجرة هي التي حطمت الرواية الفيكتورية بفتياتها المدّللات، وأماكنها المعتادة. كتب خالية من الخيال، ومن العنف. أعرف أن البعض يعتقدون أنه كان غريب الأطوار بل مجنونا، حتّى وإن كانت المحركات التي يستعملها في أعماله مثل العنف والرغبة هي الإلهام الأدبي ذاته. وكما نحن نعلم، هناك أشياء كثيرة تفسر بالحكم عليه بالإعدام، والذي وقع التراجع عنه في اللحظة التي كان ينتظر فيها دوره ليتلقى رصاصة الموت وبالسنوات الأربع التي أمضاها في سيبيريا. غير أنّ هذه الأحداث لم تكوّن طبعه رغم أنها قد تكون أثرت في ذلك إذ إنه كان يحب العنف دائما وهذا ما جعله كاتبا حديثا. كما أن هذا هو الذي قاده إلى الشعور بالاشمئزاز إزاء العديد من معاصريه من الكتاب مثل تورجينييف الذي كان يمقت العنف. أما تولستوي فقد كان يحب دستويفسكي رغم انه كان يعتقد انه لا يملك موهبة كبيرة أو بالأحرى روحا فنية. مع ذلك، فقد قال ذات مرة بأنه «يعشق شجاعته»، وهذا رأي فيه جزء كبير من الحقيقة، ذلك أن شخصيات دستويفسكي تتصرف بطريقة مشطة مثل المجانين تقريبا. «بخار وصخب». هكذا وصفه جورج مور. حشو كلامه رائع. غيران ذلك لا يفتنني.

– أنا أيضا لا يفتنني.

ورد جويس:

– نعم، ولكن هل يمكن لإنسان مثل جورج مور، ذلك الباريسي أن يعجب بكاتب مثل

دستويفسكي؟ مور الذي كان يعشق تورغينييف وبلزاك، وتقليديين مثله بكل تلك المواضيع المقززة التي يعالجونها في أعمالهم. ولكن هناك أشخاصا، بل كثير من الأشخاص يعتقدون أن «الإخوة كارامازوف» هي من أفضل الروايات التي كتبت. وأنا اقر بأن هذه الرواية كان لها وقع كبير عليّ.

– ولكن هي الفوضى بعينها. قلت وعلق جويس على ملاحظتي قائلا:

– ربما تكون كذلك. غير أني أعتقد أن دستويفسكي كتب فيها مشاهد لا يمكن أن تمحى من الذاكرة. هل تتذكر اللحظة التي ذهب فيها «اليوشا» لرؤية والده بعد أن قام «ديميتري» بتعنيفه. كان رأس الأب لا يزال مغلفا ليعاين الجراح التي أصيب بها في المرآة، مقسما بأنه سيواصل حياته كما فعل دائما، وانه لن يتخلى أبدا عن الرذيلة. كبرياؤه وتبجحه وحبه لـ «غروشينيكا» الشابة العاهرة والعذراء في الوقت نفسه.

وقلت لجويس:

–أتذكر أن كاتباً من بين أصدقائي طلب منّي وعيناه ملتهبتان بالحماس أن أقول رأيي في «غروشينيكا» غير أني لم أستطع أن أجيبه. وعندئذ أدركت أن «غروشينيكا» هي في الحقيقة، مثل كل شخصيات دستويفسكي غير واقعية. وعندما كنت أقرأ، كنت أتساءل طوال الوقت إذا ما كان شخص عاقل يمكن أن يتصرف وان يتحدث مثلهم. مبالغات مفرطة تتجاوز كل الحدود الممكنة، لذا يمكننا أن نقول هم جميعا مجانين.

وعلق جويس على كلامي قائلا:

– يمكنك أن تسمي هذا جنونا. لكن هنا يكمن سرّ عبقرية دستويفسكي. كان هاملت مجنونا، ومن هناك أتت الطاقة الكبرى. وبعض شخصيات المسرح الإغريقي مجنونة. وغوغول كان مجنونا. وفان غوخ كان كذلك. لكن أنا أفضل كلمة «هيجان» التي يمكن أن تعني الجنون. وفي الحقيقة كل الرّجال العظام كانوا شبيهين بشخصيات دستويفسكي. وهذا هو منبع عظمتهم. الإنسان العاقل لا يمكن أن يقوم بعمل مهمّ.

VI

مثل كل الناس، اهتم جويس اهتماما كبيرا بقضية«BYWATERS-THOMPSON» " التي كانت تملأ كل الصحف الإنجليزية في ديسمبر/ كانون الأول ١٩٢٢، والتي كتبت عنها حتى صحيفة «TIMES» مقالا مفصلا. وقد كان بايووترز رئيسا للخدم في باخرة. وكان قد تعرف على سيدة تدعى

«طومسون» قبل ذلك بسبعة أعوام . وكان من عادته أن يكتب لها رسائل عندما يكون في البحر . وكانت هي تعدم رسائله ، غير أنها كانت تحتفظ له بالرسائل التي كانت تبعث بها إليه ، والتي كانت تفكر فيها في الوسائل الممكنة لتسميم زوجها .

وهذه الرسائل عرضت أمام المحكمة متسببة في خسارة السيدة «طومسون» . وبالرغم من أنها مأساوية ، فإن القضية لم تكن تخلو من بعض العناصر الهزليّة المضحكة . فقد كانت السيدة «طومسون»توقظ زوجها في الليل ، لكي يشرب بطلب منها لمبة مسحوقة : «وفي المرة الثالثة ، وجد زوجي قطعة منها . لذلك تخليت عن ذلك حتى عودتك» .

وكان بايووترز شابا وسيما ، وفي ملامحه ما يدل على الأمانة والاستقامة . وقد رأيت صورته في الجريدة عندما كان يقاد إلى قاعة المحكمة . وكان رجال الشرطة يدخلونه إليها بحرص الأم على ابنها الوحيد ، لكي يحاكم ، ولكي يحكم عليه بالإعدام في ما بعد . ولست أدري لماذا يشفق عليهما الناس ، غير أني اعتقد أنهما رمز ذلك النضال القديم قدم العالم الذي يخوضه الشباب والحب ضد التقاليد . مع هذا كان من الصعب عليّ أن افهم لماذا لم يقررا الهروب قبل انكشاف علاقتهما السرية . ويبدو أنّ السيدة «طومسون» كانت تتمتّع بوضع جيد ، لذا كانت تخشى سوء العاقبة إذا ما فرت معه لتعيش معه براتبه الزهيد . وهذا الخوف مبالغ فيه ، ذلك انه كان من الممكن ألا تفقد الوضعية الجيّدة التي تتمتع بها . بالإضافة إلى أنّها كانت سيدة أعمال ، فإنه لن يكون من الصعب عليها العثور على وضعية جيدة أخرى . ولكن يبدو أنها قررت إذا ما هي خيّرت أن تظل سيدة . محترمة أن تسمّم زوجها . وحسب ما يبدو فإنّ بايووترز كان ـ حسب موقفه أمام المحكمة ـ شابا ساذجا وأبّي النفس . وقد ظهر وكما لو أنه يرغب في أن يتحمل جميع المسؤوليات في ما حدث لحماية عشيقته . وكان أيضا شابا فائرا من الناحية الجنسية ، وفاقدا تماما لتوازنه تحت تأثير السيدة «طومسون» . وخلال رحلاته البحرية ، كان يدقق في الرسائل التي كانت ترسلها له ، ويعيد قراءتها أكثر من مرة . ويمكننا أن نتعرف على حالته النفسية من خلال جمعه لقصاصات الصحف والتي كان البعض منها مرسلا إليه من قبل السيدة «طومسون» وهنا نماذج من تلك القصاصات :

«القس مسموما» . «النساء اللائي يكرهن الرّجال» . «معركة دبلات الساق والعراقي» . «الموت بحساء الدجاجة» . «الزواج السري» . الخ . . . ومن دون شك ، فإن بايووترز كان ينوي الفرار ، غير أنها كانت تلّح على ضرورة تسميم زوجها ، وفي الحقيقة ، إنّ فكرة الجريمة كانت تتلبّسها . ففي إحدى رسائلها إليه كتبت تقول : «لقد التقيت أمس امرأة فقدت ثلاثة من أزواجها في ظرف احد عشر عاما . ولا أحد منهم فقدته في الحرب . اثنان منهم ماتا غرقاً ، والثالث انتحر . والبعض من النساء اللاتي اعرفهن لا يتمكن

من فقدان زوج واحد.

«كم كل هذا ظالم وغير عادل...». والحل المثالي بالنسبة لها كان أن يقرر زوجها الانتحار، ولكن يبدو أن هذا الأخير كان فاقدا لأي ذرة خيال بطريقة غير طبيعية، وكان يبتلع فتات اللمبة بصفاء وراحة بال، إلى أن اكتشف قطعا كبيرة منها في الخليط الذي كان يبتلعه يوميا. ويبدو انه كان عارفاً بأن بايووترز كان عاشقا لزوجته، وأنه وزوجته كانا يتآمران ضده، غير أني أعتقد انه لم يكن يظن أن الأمر سيصل إلي ذلك الحد. ومن المؤكد أنه كان يحب زوجته رغم أنّها كانت تكرهه في السر. لكن أحيانا، وبفضل حيلها النسائية فإنّها كانت تنجح في إخفاء كراهيتها له. وفي إحدى رسائلها إلى بايووترز كتبت تقول:

«قلت له إني لا أحبه، فبدا مندهشا مما قلت». وعندما طلب بايووترز من الزوج أن يطلق تجاهله هذا بشكل هادئ. وقد وقع التلميح إلى أن «طومسون» كان يضرب زوجته، وهذا ما كان يغيظ بايووترز غيظا شديدا. ولاحظ جويس قائلا:

– إن الرجل– اللغز في القضية كلها هو الزوج. وهو بالأحرى كتلة لا تتزعزع أكثر منه قوة لا يمكن قهرها. وهو جد متشبث بعاداته حتى أنّ كل ما في الخارج يبدو له غير واقعي. ونحن لا نملك له صورة دقيقة وواضحة. غير أن هناك شيئا مؤكد بالنسبة لي، وهو أنه إذا ما حدث هذا في فرنسا، فإن العشيقة والعشيق لن يحكم عليها بالإعدام. وأنا اعتقد أن العدالة البريطانية كانت على خطأ عندما حاكمتهما معا في نفس قفص الاتهام، ذلك انه إذا ما اعترف الأول بأنه مذنب، فإن الثاني هو أيضا مذنب. في حين أن حجة ضد الواحد منهما ليست حتماً حجة ضد الآخر. وهذا ما اخذ طابعا حقودا وميالا للثأر. وبعد كل هذا، فإن السيدة «طومسون» لم تقتل زوجها. واعتمادا على ما نحن نعرفه. فانه من المحتمل أن تكون قد عارضت قتله غير انه لم يكن باستطاعتها منع ذلك. صحيح أنّها حرّضت بايووترز على ذلك ولسنوات عدة. غير أن هذا لا يعني أنها نفذت ما كانت تفكر فيه. إنّها قضية جد دقيقة. وهذا صحيح، ولكني أرى انه أمر شنيع ولا إنساني أن يسيّر القاضي المحاكمة بهذا الشكل.

– ليس هناك أدنى شك في أنه قتل الزوج بطعنات سكين... قلت.

– أعرف ذلك. ومثل طواحين الله ترحي العدالة البريطانية ببطء، ولكن بطريقة دقيقة مبالغ فيها للغاية. مع ذلك أعتقد أن كل الناس صدموا. يا له من شيء مرعب القانون في بعض الأحيان. كل ما تبقى بإمكانه أن يتطور. والفرنسيون فهموا هذه الضرورة، بل إنهم ذهبوا بعيدا جدا في نظر البعض. وعلى أية حال، من المحبذ أن يصبح القانون اقل صرامة وقسوة. أعرف أن السيدة «طومسون» كتبت ذات مرة إلى بايووترز رسالة تقول له فيها:

«زوجي يملك، حسب القانون، كامل الحق في ما لك الحق فيه بالطبيعة وبالحب». وكانت ملاحظة القاضي على ذلك في ملخص المداولات: «إذا ما كان هذا اللاّمعنى شيئا، فإنه يعني أن حب زوج لزوجته لا يعني شيئا ذلك أن الزواج معترف به من قبل القانون». كما لاحظ أيضا أن رسائل بايووترز تفوح منها رائحة الغباوة والعواطف الحمقاء، الضّيقة الأفق، وبعبارة أخرى، الإنسانية لا تعني شيئا. أما القانون فيعني كل شيء. وأتصور أن هذا صحيح إلى حد معين، لكن علينا أن نخفف من صراحة القانون حتى نتمكن من تمييز الفارق بين جريمة فظة مثلا، وبين فعل امرأة تقتل طفلها يأسا، ثّم تحاول أن تقتل نفسها وهو ما يعتبره القانون جريمة مضاعفة.

وقلت له:

– لقد رأيت في الصحف صوراً للمتهمين في القضية، وكانت للزوج ملامح شاب إنجليزي وسيم وشبيه ببايووترز نفسه. وفي الحقيقة كان من الممكن أن يكونا شقيقين. باختصار، كان الرجل الذي بإمكانه أن يلفت انتباه تلك المرأة التي أرادت قتله بعد أن تزوجها. وكانت هي امرأة جميلة، وكانت شخصية استثنائية. فقد كانت تدير بحزم وبقوة معملا للخياطة خاصّا بالنساء في المدينة. واعتمادا على صورة أخذت لها وهي بصحبة زوجها وبايووترز خلال إحدى العطل التي أمضوها معا، نلاحظ أن الزوج جد عاشق لها. كان ممددا ورأسه على ركبة زوجته.

وردّ جويس قائلا:

– في الحقيقة، ليست هناك أية حجة دامغة ضدها، وذلك برغم كل الرسائل التي تقول فيها بأنها وضعت كذا وكذا في الكأس الذي شربه زوجها. ولم يعثر على أيّ اثر لسم في أحشاء «طومسون»، ولا على أي ذرة من اللمبة المسحوقة. وفي النهاية، كان لا بد من استعمال سكين بايووترز الذي ثمنه ستة شلنات لقتله. لذلك، هي أقسمت أمام المحكمة أنها لم تعط شيئا لزوجها، وان كل هذا ليس غير أفكار غريبة عبر عنها بايووترز. وبطبيعة الحال كان فكرها هي ملبدا بما كانت تقرأه. أما بالنسبة لرسائلها، فإنّها كانت تكتبها لأنها كانت ترغب في الظهور بمظهر المرآة الرومانسية أمام بايووترز، ذلك لأنه كان يحدثها بالتفصيل عن حياته خلال رحلاته البحرية. وبإمكاني أن أرى المشهد بوضوح تام...

مدينة «ILFORD»... الشوارع المعتمة بأضواء يصعب علينا تمييزها خلف الستائر الصفراء... وبعيداً، ريح خفيفة ترتفع حاملة رائحة السمك الحادة والبطاطس المقلية. «طومسون» وزوجته يسيران متحاضنين تحت الأشجار. وفجأة، يندفع ذلك الشاب ويغرس السكين في صدره، وتطلق هي صرخة عالية، وتنتحب،

طالبة النجدة، أو هي تزعم ذلك. بإمكاني أن أحس هنا الفوحان الإنجليزي، وهذا يذكرني... نعم يذكرني بـ«STRAND»... لنقل ذات مساء يوم سبت. الناس مكدسون في الشوارع أمام الحانات. والمشاجرات تندلع فجأة. والشوارع التي يسير فيها الناس بصعوبة. والفوانيس التي تضيء الأرصفة الملطخة بالطّين والمدعوسة أكثر من اللزوم. أتذكر إلى أي حد كنت أكره هذا. وإذا ما أنا أدركت أنه ليس باستطاعتي أن أتأقلم مع الحياة في بريطانيا، ولا أن اعمل هناك، فلأنني أحسست في لا وعيي انه في هذا الجو الذي حذف من القوة، ومن السياسة، ومن المال، فإن الكتابة ليس لها المعنى الكافي. وبرغم أنه توجد حرية كبيرة في انجلترا، بصرف النظر عن كل ما يقال، فإنه لا توجد حرية فردية.

في انجلترا، كل إنسان يتصرف وكأنه رقيب على جاره، أما هنا في باريس، فإنّنا نتمتّع بالحرية الفردية التي لا مثيل لها في أوروبا كلها. كل إنسان لا يعير أدنى اهتمام لما يفكر فيه جاره، أو لما يفعله، شرط ألاّ يصبح غير محتمل. لكن في انجلترا، كل الناس يتدخلون في شؤون الآخرين، وهو شيء لا يطاق إلا بالنسبة للإنسان الإنجليزي. في دبلن التي أمضيت فيها طفولتي وشبابي، كنا نتمتع بهذه الحرية المستهامة المتأتية من غياب المسؤولية، ذلك انه في ذلك الوقت، كان البريطانيون هم الذين يحكمون. لذا، كان كل واحد يقول ما يرغب في قوله. ومنذ أن وجدت دولة ايرلندا الحرة، أسمع أن الحريات تراجعت. فالكنيسة أصبحت تتدخل في كل شيء، حتى أننا غدونا أمة برجوازية، ذلك أن الكنيسة حلت محل الطبقة الأرستقراطية. وأنا لا أرى في كل هذا أملاً بالنسبة لنا على المستوى الثقافي. ما إن تمسك الكنيسة بزمام الأمور، حتى تسمح لنفسها بالتهام كل شيء. وما تتركه بقايا لا يرغب فيها احد. ومن المحتمل أن يتواصل مثل هذا التهور إلى أن تصبح بلادنا أسبانيا ثانية.

ترجمة : حسونة المصباحي

طروادة: تاريخ للمخيلة
إعداد: صبحي حديدي

لعلّ وقائع حصار طروادة، وسقوطها، وتدميرها، صنعت الحكاية غير الدينية الأكثر سرداً وتناقلاً وإلهاماً واستلهاماً على مدى التاريخ. ولقد توفّرت، في كلّ الحقب الرئيسية من عمر البشرية، هذه الحزمة أو تلك من الشروط التي تشجّع على استعادة الحكاية وتوظيفها بما يخدم سلسلة من الوظائف الإيديولوجية، والأخلاقية، والسياسية، والتعبوية، والمعنوية، والثقافية. . .

وفي أزمنتنا المعاصرة هذه، حين تبدو الإمبراطورية الأمريكية وكأنها تستأنف ما انتهى إليه السلامان الروماني والبريطاني، لا تقفز أمثولة طروادة سريعاً إلى وجدان المحاصَر وحده، بل تتلبّس سلوك المحاصِر بدوره. ولم يكن غريباً أن يقرر الصحافي الأمريكي نيكولاس كريستوف الذهاب، عشية الغزو الأمريكي للعراق، إلى المكان الوحيد الجدير بالمناسبة الوشيكة: خرائب طروادة، في تركيا المعاصرة، على مبعدة أميال من ساحات الذبح القادمة في العراق!

وقبل سنة حين شهدت صالات العالم عروض فيلم "طروادة"، أحدث اقتباس هوليودي للملحمة الطروادية وأكثرها كلفة (١٧٥ مليون دولار) وفخامة و. . . سطحية، لم تكن المصادفة الزمنية هي وحدها التي جعلت الكثيرين يربطون بين أغاممنون كما يظهر في شريط ولفغانغ

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري/ باريس

بيترسن، وأغاممنون/ دونالد رمسفيلد كما يظهر في أشرطة البنتاغون! وفي قلب مهرجان كان الفرنسي اعتبر النجم براد بيت، الذي يؤدي دور آخيل في الشريط، أنّ هذه الحكاية التي تروي التعطش للدماء، وحصار الشعوب، وشهوة السلطة، وجشع الملوك. . . لا يمكن إلا أن تتوازى مباشرة وبوضوح مع ما يفعله زعماء أمريكا وبريطانيا في العراق. الممثلة البريطانية سافرون بوروز، التي تؤدي دور أندروماك، ذهبت أبعد حين اعتبرت أن الشقيقين الإغريقيين أغاممنون ومنيلاوس يذكّرانها بـ "الأخوّة القائمة حالياً بين بوش وبلير" . . .

وإذا كان من غير المدهش أن تتحوّل أمثولة طروادة إلى مصدر للإقتداء والتماهي عند الشعوب والجماعات المقهورة، أو تلك التي تعيش مأزق هوية من أيّ نوع، أو تبحث عن أصل تليد أفضل ممّا تنتسب إليه فعلياً (كما نتبيّن في الجزء الثاني من هذا الملفّ)؛ فإنّ من غير المدهش أن يحتاج القاهر بدوره إلى الأمثولة ذاتها! لقد سقطت طروادة على أيدي الإغريق، الذين كانوا المجموعة الأقوى شوكة في تلك الحقب؛ ثمّ فرّ الأحياء من أبناء طروادة إلى إيطاليا - بعد أن مرّوا بمملكة قرطاجة وعاثوا فيها فساداً - لتأسيس الإمبراطورية الرومانية التي لن تغرب عنها الشمس، بحيث انقلب المقهور إلى قاهر (كما تروي ملحمة فرجيل "الإنياذة").

وعلى مرّ العصور احتاجت الزعامات الإمبريالية إلى ملاحم من طراز الحروب الطروادية. وحين وطأ الاسكندر المقدوني سهل طروادة الذي شهد سفك دماء الآلاف، كانت أوّل خاطرة تعبر ذهنه هي التالية: من أين لي بهوميروس جديد يفعل معي ما فعل ذلك الشاعر الأعمى مع آخيل! والقيصر أغسطس حصل بالقوّة على ملحمة خاصة تخلّد أمجاد روما، انتزعها بالمعنى الفعلي للكلمة من شاعر مُعرِض عن المهمة، وغارق في مسّ من الجنون. نابليون، في زحفه على موسكو، حمل نسخة من ملحمة "أوسيان" التي تتحدث عن اسكتلندا في عصور الظلام، وليس عن فرنسا، ولكن يرويها شاعر أعمى مثل هوميروس! والعمل الأدبي المفضّل عند موسوليني كان مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"، لأسباب لم يفلح حتى عزرا باوند في إقناع الدوتشي بأنها غير التي تميّز المسرحية. . .

كذلك نتذكر أنّ هاملت، ولكي يقدّم العرض المسرحي الأكثر تأثيراً في النفوس، يطلب من الممثلين أداء ذلك الجزء الفريد من "الإنياذة"، حين يروي إينياس للملكة ديدو وقائع خراب مدينته طروادة واجتياحها وتدميرها. ومن هنا تبدأ أولى فصول مأساة ملكة قرطاجة، التي تقع في غرام

إينياس، المنذور من جانبه لمهمة أكثر قداسة من الحبّ: الحرب، وبناء إمبراطورية روما.

وهنريش شليمان، عالم الآثار الألماني الذي اكتشف موقع طروادة الحالي أواخر القرن التاسع عشر، وضع عن مغامرته هذه كتاباً مدهشاً بعنوان "طروادة وبقاياها: سردية بحث واكتشافات في موقع إيليوم وسهل طروادة"، تهيمن عليه نبرة الرجل المولع بالأمثولة الملحمية وسرديتها، أكثر من ولعه باكتشاف الموقع الجغرافي للمخيّلة الهوميروسية، أو بالعثور على قناع أغاممنون وسواه من كنوز.

وفي مستوى آخر، إذا كانت طروادة أمثولة يقبل شعراء مثل و. ب. ييتس، وهيلدا دوليتل، وأوسيب ماندلشتام، ومحمود درويش بالانتساب إليها لأنها تعين المقهور على جبروت القاهر، أو تزيل ظلماً هنا، وتفتح نافذة أمل هناك، فإنها عند شاعر مثل ت. س. إليوت تمثّل "ذهنية" الهزيمة والاستسلام للقدر والوقوف في الخندق الأخير دفاعاً عن تراث آيل إلى انقراض! وفي نسق النماذج الأولى يكون الشاعر جزءاً حياً وحيوياً من صمود طروادة وبقائها (لأنه، ببساطة، فنّان المقاومة ومبدع الأمل)، وأمّا في نسق نموذج إليوت فإنّ الشاعر عرّاف ندّاب أقرب إلى إرميا الذي يرثي.

وهذا الملفّ لا يهدف، تالياً، إلى إعادة سرد الحكاية الطروادية كما رواها وخلّدها هوميروس في "الإلياذة"، فهذه على الأرجح لم يعد فيها زيادة لمستزيد. الملفّ يسعى في المقابل إلى التوقف عند أهمّ ما قدّمته المخيّلة الإنسانية من تمثيلات للحكاية الطروادية، في أحقاب مختلفة، ولأغراض متباينة، بأدوات شتى. وهكذا فإنّ القسم الأول يعرّف بالمدينة وحكاياتها، إذ أنّ حكايتها الأولى تشعبت وتنوّعت وتعدّدت؛ والقسم الثاني يستعرض بعض أهمّ أساطير الشعوب الأوروبية التي انطوت على، وعكست، ذلك النزوع المدهش للانتماء إلى طروادة؛ والقسم الثالث يقدّم بعض نماذج تمثيل الفكرة الطروادية، في ميدان القصيدة والتنظير الشعري؛ والقسم الأخير يقتفي أثر التراث الطروادي من منظور ما يمكن أن يحمله من دلالات سياسية وتربوية في التاريخ الحديث، وفي وقائع الحاضر الراهن أيضاً.

ذات يوم، أواخر القرن التاسع عشر حين تناقل العالم أخبار عثور شليمان على الموقع الافتراضي لمدينة طروادة، غضب الناقد البريطاني جيكوب بريانت واستشاط غيظاً وأطلق عبارته الشهيرة: "لعلّنا أيضاً سوف ننقّب ذات يوم بحثاً عن موقع اليوتوبيا، وعن موقع كوخ روبنسون كروزو في

جزيرة كاربي " ! ورغم أنّ المقارنة كانت ظالمة تماماً، وغير قائمة أصلاً، فإنّ بريانت نفسه سرعان ما انحنى أمام جبروت هذه الأمثولة الفريدة، طروادة، التي تكتب للمخيّلة تاريخاً ملحمياً خاصاً بها!

I

من طروادة إلى روما: الحكاية المفتوحة

تنسج الحرب الطروادية (١) خيطاً يربط ثلاثة آلاف سنة من التاريخ، والأسطورة، والحكاية، والموسيقى، والدراما، والفنون البصرية. والموضوعات الطروادية الشائعة تتضمن حتمية الحرب، ومسائل الملامة في نشوبها، والأمجاد البطولية إلى جانب الإفراط فيها، والتضحية الإنسانية، وسفك الدماء، وعواقب الحرب على النساء والأطفال خصوصاً.

طروادة وميسينا في العصر البرونزي

العصر البرونزي الميسيني هو الزمن الذي قد يكون شهد اندلاع الحرب الطروادية. ربما قامت بالفعل مدينة تُدعى طروادة على شواطئ آسيا الوسطى، وقد دُمّرت مرّات عديدة، بما في ذلك الدمار الذي وقع أواسط ١٢٠٠ قبل الميلاد، قبيل انهيار حضارة العصر البرونزي الميسيني. ولعلّ ذاكرة ذلك الانهيار ارتبطت بقصص "سقوط طروادة"، محوّلة قصة تلك الحرب العتيقة إلى استعارة جبارة تصف إنهاء الحضارات عن طريق الشهوة والعنف. وقصص "سقوط طروادة" رُويت شفهياً طيلة مئات السنين قبل أن ينظم هوميروس ملحمتيه العظيمتين "الإلياذة" و"الأوديسة" عن أبطال الإغريق الذين استباحوا طروادة، والأبطال الطرواديين الذين حاولوا الدفاع عنها.

هوميروس والحلقة الطروادية

كانت حرب طروادة هامة للإغريق لأنها باتت قصة أسلافهم الأبطال. ولهذا فقد نُظمت قصائد عديدة عن هذه الحرب، بينها "حلقة طروادة" التي تألفت من سلسلة ملاحم عالجت الحرب الطروادية منذ أصولها الأسطورية في شجار الآلهة، إلى إياب الأبطال الإغريق المتعبين عند انتهاء الحرب. كلّ هذه الملاحم ضاعت، ما عدا اثنتين كتبهما هوميروس: "الإلياذة" و"الأوديسة".

وقد وضعهما هوميروس شفهياً، ثم جرى تدوينهما لاحقاً، وأصبحتا توراة الأجيال التالية من الإغريق، لأنهما رُفعتا إلى مصافّ التاريخ والشعر معاً، ولأن اللغة كانت لامعة. ودون قصيدتَي هوميروس البديعتين، كانت قصة طروادة ستظل قصة إغريقية ربما. ولكنها بقيت، وعاشت، وتطوّرت على امتداد قرون عديدة، وباتت القصة المركزية لأصول الحضارة الغربية.

"إنياذة" فرجيل: من طروادة إلى روما

في القرن الأول قبل الميلاد كان فرجيل قد كتب "الإنياذة" Aeneid، ملحمته عن تأسيس روما، واتكأ على أساطير عتيقة تروي كيف أنّ لاجئين من طروادة الساقطة هاجروا إلى إيطاليا، حيث أصبحوا أسلاف الشعب الروماني. واتكأ فرجيل كثيراً على هوميروس لسرد حكايته. والكتب الستة الأولى من "الإنياذة" تقتبس الكثير من عناصر "الإلياذة" لتروي عن الحروب التي وقعت في إيطاليا بين اللاجئين الطرواديين القادمين إليها، والشعب اللاتيني القاطن فيها أصلاً.

والحكاية في "الإنياذة" تقول إنّ إينياس والطرواديين أبحروا إلى إيطاليا بعد سقوط المدينة، حيث كانت أقدار إينياس تقتضي أن يؤسس روما. لكنّ عاصفة هوجاء تبعدهم عن مسارهم وتلقي بهم في قرطاجة، حيث ترحّب بهم ديدو مؤسستها وملكتها. فيروي لها إينياس الحكاية الطويلة المؤلمة عن سقوط طروادة بعد خديعة الحصان. تتأثر ديدو بالحكاية، وهي الأميرة الفينيقية التي فرّت من بلدتها صور، وأسست مملكتها بعد أن قام أخوها بذبح زوجها، وتقع في غرام إينياس. يعيشان كعاشقين فترة من الزمن، حتى تذكّر الآلهة إينياس بواجبه الذي ينتظره في إيطاليا، فيصرّ على الإبحار، وتحزن ديدو إلى حدّ قتل نفسها بالسيف ذاته الذي تركه لها إينياس. وبعد دسائس ومغامرات، وأهوال، وحروب، يتمكن الطروادي من تأسيس المدينة التي ستصبح روما، وتطلق إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس.

و"الإنياذة" حوّلت الطرواديين الخاسرين إلى ظافرين، والإغريق الظافرين إلى خاسرين. كان الطرواديون أهل نبل، وصمود، ومشقة، وكان الإغريق أهل انحراف ومخاطر. ونال آخيل توبيخاً شديداً في "الإنياذة"، ممثلاً بشخصية تورنوس المحارب اللاتيني الهائج الذي تسبب بدمار هائل وتوجب قتله قبل إقامة أي سلام في إيطاليا.

ولقد عاش فرجيل قبل الميلاد (توفي سنة ١٩ ق. م.)، غير أنّ القِيَم السائدة في "الإنياذة" كانت متطابقة مع القيم المسيحية، تشدد على فضائل التقوى، والتحمّل، والمعاناة، والقيادة، وطاعة الآلهة. ومن العجيب أن الآلهة في "الإنياذة" لم يخلقوا مشكلة للقرّاء المسيحيين، ربما لأن جوبيتر كان يمثّل الحكمة والخير. وهكذا، بينما جرى إهمال هوميروس في أوروبا العصور الوسطى، استمرت قراءة فرجيل والإقبال عليه.

انتقال طروادة إلى القرن الثاني عشر

خلال الحقبة ذاتها ظلّ هوميروس محبوباً ومقروءاً في الشطر الناطق باليونانية من الإمبراطورية الرومانية، وظلت "الإلياذة" و"الأوديسة" مهملتين في الغرب. وإذ تدهور تعلّم اللغة اليونانية في أوروبا، وأصبحت اللاتينية أوسع انتشاراً، باتت "الإنياذة" هي قصة طروادة الأكثر هيمنة في أوروبا. وكانت النتيجة أن أبطال الإغريق ظلوا أبطالا في الشرق فقط، في حين بات الطرواديون هم الأبطال في الغرب. وتلهفت البلدان الأوروبية إلى التنقيب عن مؤسسيها وسط اللاجئين الطرواديين. وهكذا فإنّ إينياس لم يصبح جدّ الرومان فحسب، بل أصبح بروتوس هو الذي أسس الطبقة الحاكمة في بريطانيا.

الحكاية الرومانسية الطروادية

اثنان من ثلاثة نماذج رومانس مبكرة اعتمدا على قصص من طروادة: عمل بونوا دو سانت مور "رواية طروادة" Roman de Troie، والعمل مجهول المؤلف "إينياس" الذي يعيد سرد "الإنياذة" اللاتينية بعد أن يضيف إليها نهاية سعيدة. هذان العملان ظهرا في القرن الثاني عشر، ورُويا بالأنغلو-نورمان، اللغة المحكية لحكّام فرنسا، وبريطانيا الذين ردّوا أصولهم إلى بروتوس، حفيد إينياس.

العاطفة، والحرب، والأماكن العجيبة، والسياسة كانت في صميم القصة الطروادية، وكان التاريخ عاملاً هاماً في تجدد شعبية طروادة، التي اعتبرتها القرون الوسطى مكاناً فعلياً، فرّ منه أناس فعليون وأسسوا الإمبراطورية الرومانية.

ومن المحتمل أن الحملات الصليبية أسهمت في هذا الاهتمام بطروادة، باعتبار أنّ الصليبيين

ارتحلوا إلى الشرق الأدنى وزاروا مدناً مثل القسطنطينية، على مبعدة أميال قليلة فقط من موقع طروادة القديمة. ومن المؤكد أنه توفرت الكثير من الشروحات عن "أعاجيب" شرقية في عملَي الرومانس على حدّ سواء.

شوسر وشكسبير: ترويلس وكريسيدا

لعلّ أعظم رومانس في القرن الرابع عشر هو "ترويلس وكريسيد" Troilus and Criseyde للشاعر الإنكليزي جيفري شوسر (١٣٤٠-١٤٠٠). وإذ يركز هوميروس على مفاعيل العاطفة (في الحبّ كما في الشهوة، وشدّة الغضب) على الحرب، فإنّ شوسر يضع الحبّ والفقد في مقدّمة الحدث، ويترك للخلفية الحرب والدمار المحتوم لطروادة. كذلك يضع حكاية طروادة في منظور مسيحي، عن طريق سرد القصة الوثنية على لسان راو مسيحي. وترويلس فارس طروادي نبيل ظلّ يحتقر الحبّ، حتى صرعه إله الحب، وأجبره على الوقوع في غرام أرملة جميلة، كريسيد، وسرعان ما تهجره هذه لتحبّ فارساً إغريقياً هو ديوميد، فيخوض ترويلس قتالاً ضارياً ضدّ الإغريق حتى يُقتل.

غير أنّ البطلة كانت، في عهد وليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)، قد راكمت سمعة سيئة في الوجدان الشعبي العام، فلم يجد شكسبير حرجاً في إعادة سرد حكايتها في مسرحيته المريرة عن الحرب، والسياسة، ودمار النظام الصالح، فجعل منها عاهرة، وجعل عمّها قواداً، وترويلس مغفلاً، واظهر عوليس (أوديسيوس) في صورة مَن يستغلّ آخيل لتحقيق مآربه. وفي نهاية المطاف، واياً كانت درجة التبدّل في الشخصيات وعلاقات القوّة، لا مناص من أن تسقط طروادة كما كانت عليه حالها في كلّ الحكايات التي تستعيدها.

تاسو: طروادة في القدس

"تحرير القدس" Gerusalemme liberata، للإيطالي توركاتو تاسو Tasso (١٥٤٤-١٥٩٥)، هي الملحمة الرومانتيكية الأشهر في عصر النهضة. وقد كُتبت في سنة ١٥٧٥، ونشرت بعد ستّ سنوات دون إذن مؤلفها، ممّا جعله يراجعها أكثر من مرّة بعد ذلك، وهو تحت وطأة نوبات الجنون، ممّا أفسد الكثير من خصائصها. وحكاية الملحمة تدور حول غودفري أوف

بويللون، والحملة الصليبية الأولى، وتستعرض محاولات الشيطان الفاشلة، بمساعدة الساحرة الفاتنة أرميدا، لمنع الصليبيين من احتلال مدينة القدس. ورغم أنّ القصيدة مُصاغة تماماً على غرار "إلياذة" هوميروس و"إنياذة" فرجيل، إلا أنها تتميّز بنبرة مختلفة ونطاق جغرافي أوسع وتركيز على الآخر (سلسلة الغراميات بين الفرسان الصليبيين والفتيات "الوثنيات")، وامتزاج حكايات الحبّ بالتصوير الملحمي للمعارك والمغامرات والدسائس. وحصار طروادة يحضر بقوّة في القصيدة، وابرز الأمثلة عليه تلك البرهة الفريدة حين تقف هرمينيا (ابنة ملك أنطاكية المسلم، والواقعة في غرام الفارس الصليبي تانكريد) على أسوار القدس، وتدلّ الصليبيين على قيادات الجيش المسلم، تماماً كما فعلت هيلين مع بريام في "الإلياذة".

راسين وغوته: إفغينيا قبل طروادة

في فرنسا القرن السابع عشر، أعاد جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) سرد قصة إفغينيا في أوليس، معدّلاً الحكاية الإغريقية القديمة بما يخدم الحساسية الفرنسية النيو-كلاسيكية. يتجمع الجيش الإغريقي في أوليس استعداداً للإبحار إلى حصار طروادة، لكن الريح غير مواتية ويُطلب من أغاممنون التضحية بابنته، فيتردد، ثمّ يضغط عليه عوليس لتنفيذ الأمر لأن الجيش سوف يتمرّد عليه إذا لم يفعل. يرسل أغاممنون إلى زوجته كليتمنسترا، طالباً منها أن ترسل إفغينيا إلى أوليس، حيث سيزوّجها من آخيل (الذي يجهل الأمر). ثم يحاول أغاممنون إرسال رسالة أخرى، طالباً من زوجته الامتناع عن المجيء، لكن الأوان كان قد فات. تصل إفغينيا وتكتشف ما ينتظرها. ولأنها ابنة مطيعة على نحو مدهش، توافق على الموت من أجل أبيها والقضية الإغريقية. وإذ يجري اقتيادها لتنفيذ التضحية، يصل رسول يقول إنها اختفت من المذبح، واستُبدلت بغزالة.

وفي القرن الخامس ق. م. كان يوربيديس (٤٨٠-٤٠٧ ق. م.) قد كتب "إفغينيا في توريس"، راوياً حياة إفغينيا المريرة كراهبة في ارض توريس، حيث طُلب منها التضحية بكلّ الغرباء العابرين، بناء على أوامر تاوس ملك توريس. وبعد سنوات عديدة يرسو غريبان على الشاطئ لا تعرفهما إفغينيا. لكن أحدهما شقيقها أوريستس، الذي أصابته الجنّيات بمسّ من الجنون عقاباً له على قتل أمّه كليتمنسترا. الغريب الثاني كان بيلاديس، ابن عمّ أرويستس. وحين يتعرّفان على بعضهما البعض، يرسمان خطة ناجحة لخداع الملك والفرار من توريس. الشاعر والمسرحي والروائي

الألماني غوته (١٧٤٩ـ١٨٣٢) أعاد كتابة هذه المسرحية فحوّلها إلى احتفاء، مدهش بعض الشيء، بقدرة المرأة النقيّة على علاج الجنون والشرّ في الأحقاب الوثنية، كما يمثلهما الملك تاوس الذي كان مفهومه للضيافة ينطوي على سفك دماء الأغراب العابرين إرضاء لآلهته.

II

كلّ الدروب تبدأ من طروادة!

١ . روما ضدّ إسطنبول

يرى جيمس هاربر، في ورقة بعنوان " روما ضدّ اسطنبول: المزاعم التنافسية والقيمة المعنوية للطرواديين "(٢)، أنه حين أخذت الإمبراطورية العثمانية في الانبثاق، والتحوّل إلى قوّة متوسطية، جهد الأوروبيون في عصر النهضة إلى تفسير أصول، ونجاحات العثمانيين. وطبقاً لإحدى النظريات الشائعة والشعبية، اتخذ الأتراك اسمهم من توركوس Turkus، قائد زمرة من الطرواديين الذين فرّوا إلى داخل آسيا بعد سقوط طروادة. وبعد أن عاشوا مغمورين وفي شروط من العزلة طيلة آلاف السنين، عاد أحفاد توركوس إلى الظهور وتولوا مصيرهم بأيديهم واستردوا " مجد إيليوم Ilium».

هذه وسواها من النظريات الني ربطت بين الأتراك والطرواديين، جوبهت بمعارضة شديدة، والسجالات حول أصول الأتراك تبيّن الأهمية، والقيمة المعنوية للتراث الطروادي في مخيّلة عصر النهضة. ومن خلال " إينياس التقيّ " Pius Aeneas، المؤسس الأسطوري للشعب الروماني، بادر كلٌّ من البابا (بوصفه الحبر الأعظم Pontifex Maximus) والإمبراطور الروماني، إلى إدّعاء امتلاك الإرث الطروادي. وإن مشاركة الآخرين في هذا الإدعاء، خصوصاً إذا كانوا شعوباً غير مسيحية، كان كفيلاً بتمييع القوّة الرمزية التي كان التماهي مع طروادة يولّدها. وإذ بدأت أوروبا الكاثوليكية تشعر أنها أكثر عرضة للتهديد المباشر نتيجة التوسّع الجغرافي و "الآخرية " الثقافية للإمبراطورية العثمانية، أخذت الاعتراضات على الأصول الطروادية للأتراك تأخذ صفة اشدّ إلحاحاً. كانت عناصر الكرامة والقيمة المعنوية لصيقة ضمناً بالتراث الطروادي، واقتضى العداء المتزايد بين اسطنبول وروما أن يتمّ إنكار وجود هذه الفضائل عند شعب عدوّ. وهكذا كرّس

الباحثون، بمن فيهم البابا بيوس الثاني، كلّ طاقاتهم لدحض أي اقتران بين الأتراك والطرواديين. وفي الآن ذاته انتشرت بسرعة رسومات تصويرية تحتفي بالتراث الغربي للطرواديين. ورغم أنّ هذا الميل الأيقوني يُنسب عادة إلى ما عُرف من اهتمام عصر النهضة بالحقبة الكلاسيكية، إلا أنّ رسومات فرار إينياس من طروادة تنبع من النزاع ذاته بين الغرب والإمبراطورية العثمانية، وتنتمي إلى الخطاب ذاته الذي نعثر عليه مكتوباً عند نيكولوس ساغونيدو Sagunido عن أصول الأتراك De Turcarum Origine .

٢. بريطانيا الطروادية

في عرض احتفالي يعود إلى العام ١٦٠٥، بعنوان "انتصارات بريتانيا الموحدة"، يروي أنتوني ماندي تاريخ الأصول الطروادية المبكرة لإنكلترا في ما يتصل بمفهوم جيمس الأول عن بريتانيا الموحدة. الخرافة الأسطورية، والتي تعود إلى القرن الثاني عشر وسيرة جيفري أوف مونماوث، تروي أن بروت، سليل إينياس المباشر، اتجه صوب الغرب استجابة إلى رؤيا أبلغه بها أحد العرّافين. وبعد أن رسا في إلبيون (إنكلترا)، قام بروت وسلالته الطروادية بغزو البلاد التي كان العمالقة يعيثون فيها فساداً، ثمّ وحّدها وبنى المدينة الكبيرة تروينوفانت (لندن) على ضفاف الثيمز. هذا الإتحاد كان قصيراً مع ذلك، لأن الحرب الأهلية اندلعت بعد أن قسّم بروت الأرض بين أبنائه الثلاثة، الذين بدورهم شكلوا إنكلترا وسكوتلندة وويلز. وعرض ماندي، حسب سكوت شيفيلد، هو المادة الأوضح عن الاستثمار الإيديولوجي لماضي إنكلترا الطروادي.

٣. ديدو (إليسا): ملكة إنكلترا

مسألة زواج الملكة إليزابيث الأولى سحرت وحيّرت المراقبين. وكانت مسرحية "ديدو ملكة قرطاج" هي إسهام المسرحي البريطاني كريستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) في هذا النقاش. ولقد بيّنت ديان وليامز كيف يعيد مارلو تركيب مادّة المصدر الفرجيلي ليقدّم نموذجاً سلبياً عن الآثار المدمّرة التي يتركها الحبّ والرغبة في الزواج، على ملكة قديرة ومتألقة. وحسب مارلو، تبدأ متاعب ديدو حين تصبح الضحية القسرية للعنة تجبرها على استبدال خطّابها الكثيرين بزوج. ومعالجة مارلو لوقوع الملكة القرطاجية في إغواء خطيب عاجز يهجرها بعدئذ، تعيد التشديد

على الفرضية الكبرى في الحكاية : أنّ ديدو ، في إعلان رغبتها الزواج من إينياس ، تضع نفسها ، وبلادها ، عرضة لاستغلال أمير أجنبي . وإذ يقيم مارلو تناظراً بين اسم إليزابيث واسم إليسا عند فرجيل ، تقوم المسرحية بامتداح إليزابيث استطراداً ، لأنها حين رفضت الزواج كانت قد حافظت على رفاه شعبها وحرّيته . وبالطبع لا تقع ديدو في هوى إينياس إلا حين يروي سقوط طروادة ، على نحو وجداني مؤثر للغاية . مارلو أجرى سلسلة تعديلات على النصّ الفرجيلي الشهير ، بما يعطي إشارات دالة حول طبيعة قراءة "الإنياذة" في تلك الحقبة ، وفي ذلك ترى وليامز أن إعادة تقديم شخصية إنياس على هذه الشاكلة عقّدت المحاولات اللاحقة لموقعة الهوية الإمبراطورية الإنكليزية في سياقات الإرث الطروادي .

٤ . "رماد من طروادة"

في النشيد التاسع ، الكتاب الثالث ، من القصيدة الملحمية Faerie Queene للشاعر الإنكليزي إدموند سبنسر (١٥٥٢ـ١٥٩٩) ، تقضي بطلة الكتاب بريتومارت ، الملقبة بـ "فارس الطهارة" ، ليلة في القلعة تلتقي خلالها بشخص غامض ، وحادّ المزاج يدعى باريديل ، وامرأة مستهترة هي هيللينور . في اليوم التالي تواصل بريتومارت رحلتها المقدّرة في الزواج وتأسيس السلالة ، ويظلّ باريديل في القلعة لإكمال إغواء هيللينور ، ثم لا يلتقيان بعدئذ . غير أن هذا اللقاء القصير شديد الأهمية بالمعنى الإيديولوجي ، لأنّ بريتومارت وباريدال يكتشفان أنّ بينهما آصرة قرابة ، هي طروادة دون سواها : إنه حفيد باريس ، رجل الغواية ، والمتسبب في خراب المدينة ؛ وهي حفيدة "بروت الطروادي" ، الطروادي المؤسس الأسطوري لبريطانيا .

٥ . اللغة الفرنسية جاءت من طروادة

خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر جعل رجال الأدب الفرنسيون البحث عن الأصول التاريخية للغة الفرنسية ميدان بحثهم الرئيسي . ولقد خاضوا في ملفات التراث السلتي Celtic لشعوب الغول Gauls ، وتدفق المؤثرات الإغريقية عبر المستعمرة الفوسية في مرسيليا ، وتأثر اللغة اللاتينية من خلال الفتح الروماني ، وتأثيرات الفرنجة Franks الجيرمانية . . . وكانوا في الواقع ينقبون الماضي بحثاً عن أمجاد الفرنسية في المستقبل . وهكذا أثاروا مبدأ "التناقل الثقافي"

Translatio studii ليبيّنوا أنّ معارف الحضارات الكبرى خلال العصور القديمة مرّت في فرنسا أيضاً، ومنذ أزمنة سحيقة، وأنّ اللغة الفرنسية متأثرة بالإغريقية قدر تأثرها باللاتينية. وللتدليل على هذا استعادوا، كما يرى بول كوهن، الأسطورة القروسطية التي تقول إنّ الطرواديين لجأوا إلى فرنسا بعد تدمير طروادة، وإليها نقلوا لغتهم ونظام حكمهم الملكي. وكان باحثون إنسيون من أمثال هنري إتيين Estienne وجان لومير Lemaire قد وضعا مصنفات مفصلة في النسب اللساني الفرنسي مع اللسان الهيلليني والأواصر التي أقامتها الهجرات الطروادية إلى فرنسا. وهذه الأسطورة الطروادية عن الأصول اللسانية الفرنسية تصوّر سمات هامة من تطوّر الفرنسية الحديث المبكر، وتوضح كيف أمكن استنفار التاريخ اللساني من أجل خدمة أغراض إيديولوجية جوهرها ترسيخ ثقافة النظام الملكي. ومن الطبيعي أن يفضي الاقتران بين طروادة وفرنسا على اقتران مماثل بين أمجاد العصور القديمة وحاضر النظام الملكي، فضلاً عن توطيد مواقع فرنسا في وجه الثقافة الإيطالية المنافسة.

٦ ـ حصار طروادة... حصار أفنيون

في نيسان (إبريل) ١٤٠٠ شهدت مدينة أفنيون الفرنسية عرضاً يعيد إنتاج حصار طروادة. وهذا حدث كان سيمرّ عادياً في مدينة اعتادت مثل هذه العروض، لولا أنّ الواقعة كانت هذه المرّة ذات خلفيات أبعد، وأعمق من مجرّد عرض عادي. كانت المدينة في مأزق، ومختلف أحزابها السياسية تتنازع، وقائدها الطبيعي البابا نفسه يتعرض لهجوم فعلي، ورمزي، ويقع مقرّه تحت الحصار. جرى هذا على خلفية الشقاق الكبير داخل الصفّ المسيحي، والذي أسفر عن انقسام البابوية بين روما، والبابا بنديكت الثالث عشر، وأفينيون والبابا كليمان السابع. في غضون ذلك كان الملك مريضاً يعاني من العته، وكان العرش مبعثراً بين عمّه دوق أورليان، والملكة والكنيسة. وهكذا بات التماهي المجازي بين أفينيون وطروادة، في حال الحصار تحديداً، هو المنفذ والخلاص والوسيلة الأخيرة لاستعادة تماسك المدينة.

٧ ـ فينيسيا: مستقرّ الطرواديين

خلال القرن السادس عشر ترسخت في فينيسيا أسطورة تقول إنّ المحاربين الطرواديين أقاموا

مستوطنة لهم في البحيرة الفينيسية. وإذا كان محتوى الأسطورة يمتح من "الإنياذة" وينسج على منوالها، فإنّ حكاية تأسيس الطرواديين لمدينة فينيسيا استُخدمت هنا أيضاً لأغراض إيديولوجية مباشرة تهدف إلى امتداح صفات النبل والصمود والحرية التي تتمثّل في نظام الجمهورية القائم آنذاك. وإرث هذه الأسطورة تواصل، بشكل علني أو مضمر كما ترى شايلا داس، على امتداد القرن السابع عشر ودخل في صلب السجالات السياسية والعقائدية طيلة عصر النهضة، وجرى توظيفه من جانب جميع أنظمة الحكم التي شهدتها فينيسيا.

III

القصيدة الطروادية

لا طروادة ثانية

وليام بتلر ييتس

كيف لي أن ألومها لأنها ملأت أيامي
بالبؤس، أو لأنها جنحت أخيراً
إلى تلقين الرجال الجهلة أعنف السُبُل،
أو ألقت بهم إلى الشوارع الواسعة والدروب الضيّقة.
ألم تكن عندهم شجاعة إلا تلك التي تساوي الرغبة؟
ما الذي كان سيجعلها تجنح إلى السلم وفيها روح
أسبغ عليها النبلُ بساطةَ النار،
وفتنةٌ مثل قوس مشدودة، مثل خَلّق
ليس من الطبيعة في عصر كهذا،
هي العالية، العزلاء، العابسة؟
ما الذي قد تكون جنت يداها، وهي ما هي عليه؟
أكانت أمامها طروادة أخرى لتحرقها؟ (٣)

هيلين

هـ. د.

كلّها بلاد اليونان، تمقت
العينين الساكنتين في الوجه الأبيض،
ثريا الزيتون الصقيل
هناك حيث تقف،
هناك حيث اليدان البيضاوان.

بلاد اليونان بأسرها تستمطر اللعنات
على الوجه الشاحب آنَ تبتسم،
آنَ تستدر المزيد من الكره
وتزداد شحوباً وبياضاً
مستعيدة فتنات الماضي
وعِلَل الحاضر.

بلاد اليونان تبصر، ولا تريم إذ تبصر،
ابنة الربّ، مولودة الحبّ،
جمال القدم الباردة
والركبتين الأشدّ نحولاً،
والبلاد ليس في وسعها أن تحبّ الصبية،
إلا إذا رقدت،
مثل رماد أبيض وسط سروة الجنازة. (٣)

أرق. هوميروس. أشرعة مشدودة

أوسيب ماندلشتام

أرق . هوميروس . أشرعة مشدودة .
نصف لائحة السفن ملكي : طيران اللقالق ذاك ، والخطّ الطويل المديد ،
الذي صعد ذات يوم ، من قلب هيلاس .

إلى أرض غريبة ، مثل كتيبة من اللقالق ـ
زبد الآلهة على هامات الملوك ـ
إلى أين تبحرون؟ كيف يمكن لأشياء طروادة
أن تبدو في ناظركم ، أيها الإيجيون ، من دون هيلين؟

البحر ، أو هوميروس ـ كلّ شيء يتحرّك حين يتوهج الحبّ .
إلى مَن يتوجب أن اصيخ السمع؟ هوميروس غارق الآن في الصمت ،
والبحر الأسود يرعد بلاغة عصماء ، مضطرماً ،
ثمّ يجيش ، ويزأر تحت مخدّتي . (٥)

محمود درويش : خياري أن أكون شاعراً طروادياً

* شعرك يزداد يأساً . . .

ـ من حق الشعر أن يعلن يأسه ، ولا يُلام إعلامياً على هذا اليأس . أنا لا أعرف شعراً عظيماً وليد حالة انتصار . حتى في التراث الإغريقي . لا تهزنا مدائح النصر بقدر ما يهزنا التضامن مع الضحايا . مشكلة الشعر الإغريقي أننا لم نسمع الشعر الطروادي . لم نقرأه . يُقال إنه كُتب على ألواح وفُقد .

* هل تتصور نفسك طروادياً حديثاً؟

ـنعم ، هذا ما أريده . خياري أن أكون شاعراً طروادياً . أنا منحاز تماماً إلى الخاسرين ، الخاسرين

المحرومين من حق تسجيل خسارتهم وفي إعلان هذه الخسارة. أنا ميال إلى التعبير عن هذه الخسارة لا إلى التسليم.

* هذا أكثر من اليأس.

- ممكن. لكن وقعه على عين القارئ وأذنه أخف. أنا بصدد مشروع شعري لا غير. من حق الشعر إعلان الهزيمة، وتسجيل الخسارة. أنا فعلاً منحاز إلى طروادة لأنها الضحية، ولأن تربيتي وتكويني النفسي وتجربتي تجربة الضحية، وصراعي مع الآخر محوره: من منّا هو الأحقّ بموقع الضحية؟ كنت أمازح الآخرين قائلاً: تعالوا نتبادل الأدوار. أنتم ضحية مدججة برؤوس نووية. أنا ضحية مغلوبة مدججة برؤوس شعرية. أخشى أن يتفوقوا علينا شعرياً. هذه ستكون نهايتنا. لا أعرف إذا كان التفوّق الشعري يعطينا شرعية وطنية. لكن هذا هو عملي في كل حال.

* أنت تسكن شعرك...

- أسكن شعري. أختار أن أكون طروادياً. تمنيت مراراً أن أنتصر لأمتحن إنسانيتي وقدرتي على التضامن مع الضحايا، عندئذ أمتحن. لكني محروم من أن امتحن إنسانيتي بالتضامن مع ضحية تسببت على نحو ما في صنع مصيرها! أختار أن أكون شاعر طروادة لأن طروادة لم ترو قصتها. نحن للآن لم نرو قصتنا رغم كل الكتابات التي كتبناها. لم نرو قصتنا وهذا ما يفسّر مقطعاً قلت فيه إن من يكتب حكايته يرث أرض الكلام. (٦)

IV

طروادة الراهنة

آخيل في فيتنام

في كتابه المثير الذي صدر سنة ١٩٩٤، وحمل العنوان الغريب "آخيل في فيتنام"، يدوّن المحلل النفسي جوناثان شاي تفاصيل عمله مع مجموعة من المحاربين القدماء الأمريكيين الذين خدموا في فيتنام أثناء

الحرب، وتعرّضوا لاختلالات، واضطرابات نفسية.

ولقد عقدت الدهشة لسان شاي وهو يقف على مدى تماهي هؤلاء العسكريين مع شخصية آخيل في "الإلياذة"، ووجد نفسه منساقاً إلى التفكير في أن ملحمة هوميروس تضيء تجربة القتال العسكري الفعلية على نحو يتفوّق أحيانا على الطرائق العلمية المتقدمة. وشدّت انتباهه بصفة خاصة واقعتان تكررتا كثيراً عند هوميروس، في لحظات القتال القصوى تحديداً: خيانة القادة العسكريين للمعايير الأخلاقية أو المعنوية، ونشوء "حالة الاهتياج" السعاري ضدّ الخصم.

لكن هدف الكتاب الأعلى يظل تربوياً، أي توعية القراء حول النتائج الكارثية التي تخلّفها تجربة الحرب في نفوس الأفراد، الذين قد يخرجون منها في وضع سليم تماماً جسدياً، ومعتلّ تماماً من الناحية النفسية، وفي جانب تدمير الشخصية خصوصاً. ومن بين ثلاثة أرباع مليون من الناجين من حرب فيتنام، يعتقد المؤلف أن ربع مليون على الأقل يعانون من اختلال الوظائف الذهنية على نحو يؤدي إلى ازدياد الميول العنفية الانفجارية، وفقدان الثقة في الذات والمحيط، والعجز عن الإحساس بالثقة الاجتماعية، والانزلاق إلى إدمان الكحول والمخدرات، فضلاً عن الإحباط، والعزلة، وتفاقم أحاسيس اللاجدوى، واللامعنى.

وفي الكتاب يقدّم شاي "الإلياذة" بوصفها حكاية مأساة آخيل، وقصص الرجال في الحرب. وفي الفصول الخمسة الأولى من الكتاب، يتفحص شاي بدقة محنة آخيل، وما يتعرض له من خيانة على يد قائده أغاممنون الذي يغتصب غنيمة الشرف. وتوصف الخيانة بأنها "تغلق أفق آخيل الاجتماعي والمعنوي"، ويجري استطراداً تصويره مندفعاً خلف غضبه لا يهتم إلا بحفنة من المقاتلين التابعين له. كذلك يجري تقديم آخيل في صورة المصاب بعقدة الذنب وأعراض الهوس بالبقاء على قيد الحياة. وأخيرا يتبدى آخيل في صورة الغاضب الحانق المصاب بهياج سعاري يجعله يبطش بالأحياء والأموات سواء بسواء.

هذه هي قصة "الإلياذة"، ولكنها أيضاً قصة العديد من مقاتلي فيتنام المتقاعدين، وشاي يسوق عشرات القصص التي عاشها هؤلاء في غمار الحرب، ويوظفها في إقامة التناظرات مع وقائع مماثلة في "الإلياذة" تتيح له فهماً أفضل لمشكلات المحاربين هؤلاء. وهو يعتقد أنهم يترددون في سرد أقاصيصهم لأنهم يخجلون منها أولاً، ولأن المجتمع المحيط بهم لا يكترث بها أو ينفر منها، ولهذا فإن الإصغاء إلى تلك الحكايات يصبح جزءاً لا يتجزأ من سيرورة العلاج. (٧)

من طروادة إلى بغداد

نيكولاس كريستوف

عشية غزو العراق

طروادة، تركيا ـ الهدوء يخيّم هنا على قطع الحجارة في موقع طروادة القديم المفترض. لا يوجد سوّاح يحملقون ببلاهة في البقعة التي شهدت قيام آخيل بثقب عنق هكتور، أو في الجدران الصخرية العالية حيث جزّ الملك بريام شعره الأشيب، أو في البوابة التي تتبدّى فيها علامات تفيد أنها وُسّعت لتسمح بمرور جسم ضخم على غير العادة، مثل حصان خشبي ذي حجم هائل.

ثمّ يتعالى في الفضاء هدير، وتعبر السماء طائرتان مقاتلتان، فيتشكل نوع من الكولاج بين أولى ساحات حروب العالم، والأخرى التي تنفتح الآن بالذات إلى الجنوب الشرقي: في العراق.

أدوات الحرب تبدّلت على نحو فائق خلال ٣٢٠٠ سنة، لكنّ البشر لم يتغيروا. لهذا فإن "إلياذة" هوميروس، حتى إذا كانت غير صحيحة تاريخياً، تفرز حقيقة أخلاقية عميقة بوصفها أعظم حكاية حرب رُويت على مرّ التاريخ.

وهكذا، على أعتاب حرب جديدة، تبدو قلعة طروادة الباقية على حالها، بمثابة بقعة مثيرة لاستخلاص الدروس. كانت الحرب الطروادية هي الحرب العالمية الأولى، بين أوروبا وآسيا، والحكايات تقول إنّها لم تقترن بالبطولات وحدها، بل أيضا بالأخطاء الكارثية، وسوء القيادة، وما أسماه الإغريق حماقة متهورة: الفخار القاتل، والغطرسة المفرطة التي تحجب عقول الأقوياء.

وطروادة تزوّدنا بثلاثة دروس عن الحرب، كلّ منها راسخ مثل النبع الذي ما يزال يجري هزيلاً هنا، والذي وصف هوميروس مجيء الطرواديات إليه لغسيل الثياب.

الأول هو أنه حتى إذا كانت للمرء شكوى شرعية، فإنّ الحرب ليست دائماً الحلّ الأفضل. وفي الأساس انقسم الإغريق حول ما إذا كانوا سيهاجمون طروادة أم لا، وحتى الأبطال أنفسهم، مثل أغاممنون وأوديسيوس، كانوا عازفين عن خوض الحرب. لكنّ الصقور هي التي فازت ذلك النهار، والسبب يعود في جزئه إلى اعتمادهم نسخة مبكرة من نظرية [الرئيس الأمريكي جورج] بوش: إذا تركنا الطرواديين يفرّون بجلودهم بعد خطف هيلين، فإنهم سيسرقون النساء من جديد؛ وإذا لم نحاربهم الآن، فسوف نحاربهم فيما بعد، حين يصبحون أقوى.

ولقد اتضح أن الحمائم هم الذين كانوا على حقّ. خرّت أجساد كثيرة في "هذه الرحلة المجنونة" كما يصفها آخيل "لمحاربة جنود آخرين من أجل الفوز بنسائهم جزية" في مواجهة اعتبر الإغريق المنتصرون أنفسهم أنها غير جديرة. "لماذا يتوجب أن نحارب الطرواديين؟" يسأل آخيل، في غمرة ما يمكن اعتباره دفاعاً مبكراً عن إستراتيجية احتواء بديلة.

والسهل أسفل طروادة، حيث غرز الإغريق خيامهم، مكان رائع للنظر في حقيقة أخرى خالدة عن الحرب: الأهمية الحاسمة للحفاظ على الحلفاء. لقد فاق الإغريق الطرواديين عدداً، بمعدّل ١٠ إلى ١، ولكنهم مع ذلك اقتربوا من حافة الهزيمة ودبّ النزاع في "تحالف أصحاب الإرادة" ضمن الصفّ الإغريقي.

أغاممنون كان دونالد رمسفيلد أزمانه، الجاهز لإغضاب حلفائه الأساسيين دونما حاجة، وإثارة سخط آخيل عن طريق الاستيلاء على خليلته. فيما بعد حاول أغاممنون تليين عريكة آخيل بالإلحاح على أنه لم يضاجع المرأة أبداً، وبإهدائه سبع أسيرات فاتنات. لكن آخيل انسحب من المعركة، وهدد بالعودة إلى بلاده.

الدرس الثالث مستمد من سقوط طرودة ذاتها. لقد قدّم بعض الخبراء درساً صقرياً مفاده أنّ أعظم المدن يمكن أن تكون قابلة للسقوط في يد الأعداء. ففي نهاية المطاف كانت هجمة مسلحة واحدة كفيلة بتدمير طروادة في لحظة: ذات مساء كان الطرواديون يحتفلون بالنصر، وفي غضون ساعات قليلة كان الإغريق يسفكون دم أستياناكس ابن هكتور، لكي لا تقوم لطروادة قائمة بعد ذلك.

لكن القصة توضح بجلاء أن قصور طروادة الأساسي لم يكن عسكرياً. وما كان لطروادة أن تنقذ نفسها عن طريق الأسوار العالية والرماح الطويلة. طروادة دمرت نفسها لأنها رفضت الإصغاء إلى التحذيرات بصدد الحصان الخشبي.

وهكذا فإن الدرس الثالث هو الحاجة الماسة للإصغاء إلى الأصوات المستريبة. وفرجيل يوحي أن الطرواديين استهتروا فجلبوا الحصان إلى داخل أسوارهم رغم تحذير كاساندرا ولاوكون من مغبة قبول هدايا الإغريق.

ولو أنّ الطرواديين قلّبوا الأمر مدّة أسبوع فقط، خلاله يكون الإغريق داخل الحصان قد ماتوا عطشاً، فإنّ الحرب الطروادية كانت ستتخذ نهاية مختلفة (ولعلنا جميعاً كنّا سننطق اليوم باللوفيانية

Luvian، اللغة القديمة التي يُرجح أنها كانت لسان الطرواديين).

لكنّ الطرواديين أهملوا التنبيهات واعتبروها تخريفات فحكموا على أنفسهم بأنفسهم. ونحن الأمريكيين إغريق هذه الأيام، وإذ نذهب اليوم إلى الحرب فإنّ علينا أن لا نبدي الإعجاب بالحكاية فحسب، بل أن نتقبّل التحذيرات الكامنة فيها أيضاً.

تراجيديا كلاسيكية؟

عشية غزو العراق، ذهبت إلى طروادة القديمة في تركيا.

البقعة مسكونة بالتاريخ، مهجورة تماماً، رغم أنك لو اعتصرت عينيك فقد تحظى بنظرة من هيلين الشاخصة على الأسوار.

في ذلك الوقت كتبت عن دروس الحرب الطروادية في غزو العراق، ولكنني الآن أجد روحي تعود القهقرى إلى طروادة من جديد. إن هوميروس يبدو راهناً اليوم أكثر من ذي قبل: في "الإلياذة" يصف كيف ينهك الإغريق قواهم في نزاع طويل حزين غير ضروري، لا يسير كما كان مقدراً له أن يسير، جزئياً لأنّ الزعيم أثار حفيظة حلفائه.

و"الإلياذة" أعظم قصص الحرب، ولكنها جوهرياً لا تدور حول الحرب. ففي نهاية المطاف لا تذكر الحصان الطروادي ولا تغطي سوى بضعة أسابيع في حرب دامت عشر سنوات. كلا، "الإلياذة" ليست عن الحرب تماماً، بل بالأحرى عن كيفية مواجهة الرجال العظماء للمأساة، وكيفية تعلّمهم الاعتدال، والميل إلى الحكمة.

وفي حال أن لا تكون نسخة من الإلياذة مركونة في المكتب البيضاوي، اسمحوا لي أن ألخص الأمر للمحاربين في واشنطن. آخيل هو، في آن معاً، المحارب الأعظم والشخصية المشاكسة الفظة المتغطرسة. إنه رجل العمل من طرف واحد، ولهذا يرفض التشاور مع الحلفاء، ويأبى قبول المعلومات الاستخبارية التي تصف نقاط ضعفه، ولا يقرأ الصحف أبداً.

وهكذا يوشك الإغريق على الانهزام، وبينما يواصل آخيل التجهم في خيمته، يُقتل صديقه الأعزّ باتروكلس. وعندها تنتقل مهارات آخيل من الجمود إلى الفعل، فيشوّه جسد هكتور، ولكنه في الختام يعود إلى خيمته، يهدأ ويكشف عن معنى جديد لحدود عمله هو بالذات، وعن نزعة اعتدال وحكمة جديدة.

هذا موضوع ثابت في الكلاسيكيات : الأبطال القدماء من أمثال آخيل وأوديسيوس لا يتفادون الأخطاء، ولكنهم يتعلمون منها. ومن خلال أخطائهم يتوصلون إلى فهم الفارق الأخلاقي والوضوح الأخلاقي في آن، ويقدّرون قيمة الاعتدال. والحقّ أنّ عنوان "الإلياذة" الفرعي يمكن أن يكون "نضوج آخيل".

ومن المؤسف أن هذه الإدارة لم تظهر حتى الآن العديد من علامات النضج.

أفغانستان كانت حرباً نُفّذت على أكمل وجه، غير أنّ السلام انهار سريعاً، بسبب العجز عن توفير الأمن خارج كابول. والعراق كانت حرباً جيدة التخطيط، وسلاماً بلا أي تخطيط. ورفض التفاوض مع كوريا الشمالية دفعها إلى تقوية خطوط إنتاج السلاح. والعجرفة (من النوع الذي كان علّة آخيل) غذى مشاعر العداء لأمريكا أكثر بكثير مما فعلت "القاعدة".

ولمتابعة النظير الكلاسيكي، من الممكن مقارنة دونالد رمسفيلد مع أجاكس، المحارب الإغريقي الذي كان يتمتع بقدرة هائلة على إبداء القوة، ولكنه كان مضللاً تماماً إلى حدّ أنه صنّف قطيعاً من الخراف في عداد أعدائه (غير أنّ باحثاً مرموقاً في الكلاسيكيات اعتبر المقارنة واهية، ملاحظاً أن أجاكس تمتّع بـ "نفس نبيلة".).

وأقوى دروس هوميروس، وذاك الذي يفيد الحاجة إلى كبح الجماح، والتعاون مع الحلفاء، والتعاطي مع العالم الحقيقي بدل كاريكاتورات الأبيض والأسود. ولو كان في وسع آخيل وأوديسيوس أن يتعلما هذه الدروس، فلعلّ أمام رامسفيلد بعض الأمل، أو حتى أمام بوش نفسه!(٨)

هوامش

(١) هنالك أكثر من موقع ممتاز على شبكة الإنترنيت حول طروادة والملاحم المقترنة بها. يمكن الرجوع مثلاً إلى الروابط التالية:

http://www.stanford.edu/~plomio/history.html
http://www.royalty.nu/legends/Troy.html
http://www.timelessmyths.com/classical/trojanwar.html

(٢) لمزيد من التفاصيل، يمكن للقارئ العودة إلى وقائع مؤتمر "سقوط طروادة ومخيلة عصر النهضة"، على الرابط التالي:
http://www.crrs.ca/events/conferences/troy/program.htm

(٣) هذه القصيدة واحدة من سلسلة قصائد غنائية قصيرة كتبها الشاعر الأيرلندي الكبير وليام بتلر ييتس مطلع القرن الماضي، وجُمعت تحت عنوان "قصائد هيلين". وهي تدشّن الطور الأوضح من انتقال ييتس إلى رموز الثقافة الإغريقية الهيللينية، وإحياء التراث السلتي، وتوظيف معطيات الملحمة الهوميروسية (وحصار طروادة خصوصاً) في تمثيل الوجدان الأيرلندي ونزوعات التحرّر من الاستعمار (الأمر الذي توقف عنده بعمق إدوارد سعيد، وشيموس دين، وتوم بولين).

وضمير المؤنث في القصيدة يعود، بمعنى السيرة المحضة، إلى مود غون التي ربطتها مع ييتس علاقة غرامية عاصفة، ومن الواضح أنه هنا يحيلها رمزياً ودلالياً إلى شخصية هيلين. غير أنّ الخلفية الأخرى الأعمق في القصيدة تتمثل في خيط التماهي الخفيّ الذي يعقده ييتس بين غون/ هيلين من جهة، وأيرلندا المنخرطة في البحث عن هوية قومية، خصوصاً في هذا المقطع الذي يمزج نقائض الجنوح إلى السلام ببساطة النار والفتنة في القوس المشدودة.

(٤) في عام ١٩٦١، قبيل وفاتها، نشرت الشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل (١٨٨٦ - ١٩٦١)، المعروفة بالأحرف الأولى من اسمها H . D ، عملاً فريداً بعنوان "هيلين في مصر" طوّرت فيه النظرية البديلة التي تقول إنّ هيلين لم تكن في طروادة زمن الحصار، بل في جزيرة قرب مصر. وكان يوربيديس، في مسرحيته "هيلين"، قد بدأ هذه الرواية البديلة التي زعمت أن هيلين التي ظهرت في طروادة كانت مجرد تقليد، أو "طيف"، ينوب عن هيلين.

أهمية نصّ H . D . تنبثق أيضاً من طبيعة المزج العنيف الذي مارسته الشاعرة (التي خضعت لجلسات تحليل نفسي في عيادة سيغموند فرويد) على أبطال الملحمة الهوميروسية، على نحو لا ينصف شخصية هيلين المرأة العاشقة فحسب، بل ينصف أيضاً الطرواديات والطرواديين في سياق ما يشبه "رواية مضادة" للروايتَين الراسختين في "إلياذة" هوميروس و"إنياذة" فرجيل. ثمة، مثلاً، مقطع شهير يبدو فيه آخيل عاشقاً متيماً بهيلين، "تقتله" نظرة إليها حين يلمحها واقفة على أسوار طروادة، فيرى انعكاس نفسه في عينيها، وهو الانعكاس الذي سيتكرر لمرّة أخيرة حين يغتسل آخيل على شواطئ مصر. والحال أنّ دوليتل تجعله يذوب، وتتبعثر بقاياه في الرياح، فيجد نفسه منتقلاً من سهل طروادة إلى قارب يبحر به صوب مصر، متماهياً مع قارب الموت الذي أبحر فيه أوزيريس.

(٥) طريفة، بقدر ما هي عذبة وبديعة، هذه "التنويمة" الذاتية التي كتبها الشاعر الروسي أوسيب ماندلشتام (١٨٨٩ -١٩٣٨) من وحي الحكاية الطروادية. "لائحة السفن" هنا هي التي تظهر في الكتاب الثاني من "الإلياذة"، وتتضمن تعداد أسماء السفن المبحرة لحصار طروادة (وماندلشتام يستعيدها هنا على سبيل العادة المألوفة في العدّ لطرد الأرق). وهيلاس هي اليونان بالطبع، واللقالق، وأسراب الإوز، بين الصفات التي استخدمها هوميروس في وصف إسراع القبائل الإغريقية إلى الحرب.

لكن القصيدة، كما هي الحال في معظم أشعار ماندلشتام، تصف على نحو مبطن، وغير مباشر سلسلة عذاباته الشخصية في الغولاغ السيبيري الذي نفاه إليه ستالين بتهمة "الثورة المضادة"، وفيه توفي. كما تخاطب روح روسيا ضمناً، من خلال مخاطبة الطرواديين والإيجيين، والمزج بين صمت هوميروس وصخب البحر الأسود.

(٦) حوار أجراه عباس بيضون في عمّان، ونُشر في "الوسط" أيلول-تشرين الأول ١٩٩٥، وأعادت نشره فصلية "مشارف"، العدد ٣، ١٩٩٥.

(٧) عرض بقلم إروين كوتاش، لكتاب Achilles in Vietnam، ونُشر في Journal of Criminal Justice and Popular Culture، ٢(٥) (١٩٩٤) ١٢٢-١٢٤

(٨) نيكولاس كريستوف كاتب أمريكي وصاحب عمود في صحيفة "نيويورك تايمز"، والمقالتان نُشرتا في The Milwaukee Journal Sentinel، بتاريخ ١٩ آذار (مارس) و٢٣ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٣.

فرناندو بيسوا:
كم تنزهنا معاً... من دون حب

إضاءة

ريكاردو رييس ندٌّ شعري أساسي من أنداد فرناندو بيسوا.

ولد ريكاردو رييس – يقول بسوا– داخل روحي يوم ٢٠ يناير ١٩١٤ حوالي الحادية عشرة ليلاً. كنت قد استمعت في اليوم السابق الى نقاش واسع حول المبالغات الخاصة بالفن الحديث. فأسلمت نفسي، حسب طريقتي، في الإحساس بالأشياء بدون الإحساس بها، لموجة رد الفعل اللحظية تلك. عندما تنبهت الى ما كنت أفكر فيه، وجدت أنني وضعت نظرية كلاسيكية جديدة، وأنني كنت أطورها باطراد. وجدت النظرية جميلة، ورأيت انه سيكون من الأهمية بمكان تطويري إياها وفق مبادئ لا أتبناها ولا أقبلها. وهكذا جاءتني فكرة صنع نيوكلاسيكية «علمية».

في اوبيرطو ولد رييس يوم ١٣ نوفمبر ١٨٨٧، أي قبل سنة تقريباً من ميلاد خالقه فرناندو بيسوا، درس في ثانوية يسوعية. تفرغ لدراسة فقه اللغة اللاتينية ولمتابعة دراسة الطب في نفس الآن. عندما تعرف عليه كاييرو، وكامبوس، كان وقتها طبيباً شاباً شغوفاً بالشعر وبقضايا الادب والفلسفة. معتقداته الملكية اجبرته على العيش بعيداً عن البرتغال، في منفاه الاختياري في البرازيل. لكنه ظل يتردد على بلده الاصلي كلما سنحت الظروف. بعد وفاة معلمه كاييرو توطدت صداقته مع البارودي كامبوس. اما مع فرناندو بيسوا فلم يجر أي تعارف شخصي.

توفي رييس قبل بضعة ايام من وفاة بسوا. وان كان خوزي ساراماغو في روايته «سنة موت ريكاردو رييس»

يجعل وفاته تحدث بعد وفاة بسوا بشهور عديدة. في آخر نشيد له يقول:

ما زلت على قيد الحياة

غير مكترث بأحد

أنا مَنْ يُجبر الجميع على الصمت

أنا من يتكلم

يعتبر رييس شاعراً كلاسيكياً مُلَتْنَناً، يقترب من هوتراس معجمياً، وحتى على مستوى البناء والوزن والتركيب. مع ضربٍ من المبالغة في الصفاء اللغوي. حسب بيسوا.

وبعد..

فقد نشرت لي وزارة الثقافة المغربية في فبراير ٢٠٠٥ مختارات من أناشيد ريكاردو رييس، تضم ٩٦ نشيداً مترجمة من الاسبانية مع مقارنة دقيقة بالأصل البرتغالي، ويسرني بالمناسبة أن أقدم لقراء «الكرمل» سبعة عشر نشيداً من أناشيد رييس، وفي ترجمة اخرى مغايرة ومتفردة لم يسبق نشرها من قبل وبالاعتماد على الترجمة الاسبانية.

شتاءٌ آخر

بنفس الشكل

سوف يعودْ

شتاءٌ آخرُ

يتلو خريفاً آخر في دورة

الأشياء للأبد.

فأما أنا فمنكفئاً سيلقاني

بمحبَسي الخبيثِ

لطبعي المختارْ

فريسة لا تَبدُّ لَيَ الخؤونْ

لغايات تفوق العدّ.

محض تخييل

بسرعة
يمر كل ما يمّر
وكل ما يموتْ
أمام الآلهة
من قبل وقته يموتْ
كم غير كافٍ كل شيْء
لا شيء يعرف
كل شيء محض تخييل
وحسب .
فطوّقنَّ بالورود ذاتَكْ
أَحبَّ عاقرَ الشرابَ
كن صموتاً .
ما تبقى كله هباءْ .

ليس غير

بورودٍ توِّجوني
بورودٍ
تنطفي حقاً سريعاً
من أمامي
توِّجوني
وبأوراقٍ قصيرة
ليس غير .

الى الحقول

الى الحقول
أَسَرِّح البصر، حبيبتي نييرا،
ها هي الحقولُ والحقولْ
أعاني من برودة الظلالِ
حيث لن يكون لي بها بصرْ
والجمجمةْ
أَحدُسُها هناك بانتظاري
لا أُحسّها
وكل ما أجهله
يخدُمني جهلي به
أبكي الهُنا والآن
أَقلّ من بكائي الغَدا
أنا رعيةُ القَدَرْ
بلا عِيانْ
ولا حضورْ

قريباً

وهاتِ الخمرَ والنسيانَ
مسكوبَيْنِ في القَدح
فمَن منا لماضٍ ظل يذكرُه
سيضحك أم لآتٍ هو يرقُبه؟
مِنَ الحيوانْ
أخذنا الروح، لم نأخذ حياةً

وأُرجِعْنا الى قَدرٍ خفيٍّ
دائم النسيان
ليس ينتظر

■ ■ ■

لفِمي الفاني
بيدٍ فانيةْ
أرفع الخمرةَ الآنيةْ
في الكوب الواهي، فيما
عيناي العمياوان قريباً
غائمتان تماماً

حُبّكِ لي

فوق الجبين أبيضَّ شَعْرٌ
كان للشابّ الذي قد كُنتُه
عيناي وَمْضُهما أقلّ
وها فمي
ما عاد أهلاً للقُبلْ.
إن كان حُبُّكِ ما يزال كعهدِهِ
فلأجله أدعوكِ كُفّي
عن هواي:
معي سَنخونُ حُبّكِ لي معاً.

مثل القمر

كن كاملاً
لتكون أكبر: لا مبالغة ولا . . .
في الكل كلكَ كنْ،
وَضَعْ في أصغر الأفعال
ذاتَكَ كلَّها
مثل القمرْ
بضيائه يسعُ المكانَ
لأنه يحيا هنالك في الأعالي.

أربابنا

أربابنا المبَّعدون
إخوةُ الـ عطارد
يأتون في الغَسَقْ
يأتون للتجسس الخفيّ
على الحياةْ
يأتون كي يقاسمونا الندمْ
والشوقَ والمشاعرَ المزيفة
وجودهم هنا
أزاح عنهم الأُلوهة
فأصبحت أرواحُهم عبارةً
عن مادةٍ جامدةٍ
قصّيةٍ مقهورة.
ها إنهم يأتونْ
قوىً بغير جدوى

يحمّلوننا الآلامَ والمتاعبْ
ويْنزَعون من يدنا
كأنما من كف خاملٍ ثَمِلْ
قنينة الفرحْ
يأتون قائلين آمنوا
بأن العالم المرئي أوسعْ
مما يُرى ويُلمس
لا يُغضبنكُم ابولو او جوبيتر
لذلكم
من الغَسقْ
يجيء هيبريون
الى ضفاف الأرض يبكي العَرَبة
تلك التي سرقها ابولو منه .
وها هو الغروب
ألوانه آلامُ ربٍ في الأعالي . . .
ثمة ارتطامٌ في دوائر وراء . . .
إنه بكاء الآلهة

من دون حب

أدعوك نييرا
للتجول ، حتى لا ننسى معاً ما كان .
اذ حينما سنشيخ حتماً
لن يكونَ بوسع آلهةٍ حفاة
مَنْحَنا لوناً جديداً للوجوهْ ،
وفتوةً أخرى . . .

ولسوف نذكر، جنبَ منزلنا القديم،
ونحن ممتلئان غَمّاً،
ما تقطّع من خيوطٍ بيننا
ولسوف نَذكُر كم تنزهنا معاً
من دون حُبٍّ، ذاتَ يومٍ يا نييرا.

في الأولمب

الآلهة
فوق الحقيقة يوجدون
وعِلْمنا نُسخٌ مزيفةٌ
من عِلْمِهِم بوجودِ هذا الكون
والكلُ كلٌ.
عالياً فوق الأعالي الآلهة.
لا عِلْم يمكن أن يحيطَ بهم هنالكْ
لكن علينا أن نحب خيالَهُم
مثل الورودْ.
ولأنهم لا يَظهرون لأعينِ الرائي
فَهُمْ
متشخصون حقيقةً مثل الورود
وهم هنالك في الأولمب
حقيقةٌ إنسيّةٌ أخرى.

مشهدنا

بلون الخمر أفواهٌ
جباهٌ تحت أزهارٍ

جباًه، أذرع بيضاُء
عاريةٌ وملقاةٌ
بمائدة بلا جُلاّسْ.
ذلك هو مَشهدُنا
الاخيُر اذنْ أيا ليديا،
الذي، خُرْساً،
سنخلدُ فيه
لدى الأرباب للأبد

هي الريح

دع الريح تمضي
ولا تسألَنّها شيئاً
فليس لها غيُر معنىً وحيدٍ:
هي الريح تَمضْي
أنا قد جعلت دخان القرابين
يعلو من الآن
حتى الأولمب
كتبت العبارات هذي
لكيما أرى عودة الآلهة

هذي الحياة

سعداُء هُمْ. أجسادهُمْ
في الأرض ترقدُ رطبةً،
تحت الشجيرات الوريفة؛
لن يُعانوا بَعدُ من حَرٍّ

ولن يتعرفوا أبداً
على حال القمرْ
صُبَّ المغارةَ، يا أبولو كُلَّها
فوق المدارْ
ثبتون! ارجُمْ هذه الشُّطآنَ
في السهلِ، الجُروف،
فكل شيء عندكم سهلٌ
أرى ذاك الفتى الماضي
هنالك حيث جُثمان - لمن
كان الظليل لآلهة،
لا عِلَم عنده:
خطواته تمضي مغطيةً
ما سوف يصبح آتيهْ
لو دائماً هذي الحياة
كانت حياةً دائماً، مجداً لحُسنٍ خالدٍ.

عدا الخواء

أفضل الورود يا حبيبتي
على الوطنْ
أفضل المَنوليا على الفضيلةْ
وطالما الحياةُ لا تُرهقُني
أَترُكها تمر من خلالي
اذا أنا بقيت ما أنا عليه.
من لم تعد تهمهُ الاشياء
ما الذي يعنيه

لو يخسر من يخسر او يفوز؟
هل ثَمّ من بقية
مما يُضيفُه البشرْ
الى الحياة من اشياء
ما يضاف
التّي؟ لا ، بتاتاً
عدا الخواء ، اللااكتراث
بالزمن الهَروب .

جسد

ها هي ذي المغارة
تقول ،
لم أَلْقَ من أحببتُ ،
لا من نظرةٍ
ولا ابتسامةٍ هنا مختبئة
آهٍ هنا عينان
هنا فَمٌ
هنا يدان ترقدان
طالما عليهما شددتُ
أنا هنا أبكي جسدْ
أيا رجُلْ ! .

وحدها الأرض

جميعهم ماضون للهباء
الآلهة ،

كذلك المخلصون في ثياب
الآلهة،
وسائرُ الأحلام: فارغة مخلِّصة؛
فالارض وحدها تدوم
في التبدل المحموم.
لا أحد يمنحني الأزهارْ،
لا الآلهة
ولا المخلّصون، لا الأفكار،
هذه التي معي أزهاري
فما الذي أريد
أكثر من أزهاري!

داخل النفس

غرباءْ
حيثما مْتِنا، جهولون
تماماً نحن، ليديا،
أيّ شيء ملكُنا او يتحدث عنا؟
فَلْنُشَيِّد داخلَ النفسِ مغارةْ
نختبئ فيها،
حَيّينِ ازاء الصّخبِ
الكونّي ِحتى...

نصف

نحن نصفان
فنصفُ ما به نحنُ

ونصفٌ ما نفكرْ .
ثم نصفٌ ، عندما تطغى
السيولْ
يَبلُغ الشطَّ
ونصفٌ سوف يَغْرقْ

شعر
١

العدو

عادل محمود

صَعَد الرفاقُ الى الجبلْ
في أيديهِمْ بنادقُ
من دولٍ متعدّدة الفوهاتْ
وفي جعبة الذخيرة والثأر
ما يكفي
ولكنّ العدوّ . .
كان قليلاً .
[كان مسكيناً
بالأحرى
وجائعاً]
لم نفاوضْه على الاستسلامْ
ولم نقل له أن يركَع رافعاً
فوقَ تاريخه الدموي ،
وعلى مدافعه المحطمة ، رايةً بيضاء .

شاعر سوري- دمشق

لكننا طلبنا منه

أن يشوي لنا خروفاً
وأن يقدّم الخمرَ
وأنْ ينفضَ الرمادَ
عن أسياخنِا
وأن
يرفو لنا
ما تبقى من ذكرى الهزائمْ

كنتُ أفضلُ ألا أرى عينيْه
ولا بذلَتُه المدْماةَ
ولا أَمُّهُ في ملامحِ الوجهِ النحيلْ
كنتُ أفضّلُ ألاّ آكلَ اللحمَ من سكّينهِ
ولا أشربَ النبيذَ من يده المرتجفةْ
كنتُ أفضّلُ
أن نجلسَ
أحدُنا لا يسألُ الآخرَ:
من أيةِ كتيبةٍ أنتَ؟
بل من أي كتابٍ جئتْ؟
وأقول له:
أنا جئتُ من نَزَقٍ
في حليب الأم.
من نتوءٍ فوق أنثى الذكرياتْ

ومن ذاك الذي هناك
يقودُ الى مذبح
وجئتُ من نصٍّ لا يفاوض أحداً
مرفوعاً
الى رتبةٍ في الجيشْ
جئتُ مما لا تحبون
ومما تكرهون .

. . . .

وجئتُ من عدالةٍ
في جرحِ المقتولْ
و . . . .
كنت أفضل أن نَقْتسِمَ البردَ
وأن نحشو غلايينَ الهدوْء
وأن لا نُفكرّ
- مثلما يفعلُ المحاربون -
بأننا قادرون
على
إصابةِ عنزةٍ ترعى الغيوم .

لكنني:
هدأتُ
أكلتُ
شربتُ
نمتُ

والعدوّ أمامي

يُحدّق فيما تبقّى من شواء المنتصرين

■ ■ ■

صعد الرفاق الى الجبل

نزل الرفاق من الجبل

كنتُ

وحيداً

وفي منتصف القلب

هُزِمتْ !!

كوميديا سقراط

صلاح بوسريف

«وجاء يتّهمني أمام المدينةِ وكأنَّها الأمُّ «ذلك أنه يقولُ إنَّني مُخْتَرِعُ آلهة. . .
[سقراط]
«حتَّى وإن كانَ القاتِلُ يُقَاسِمُكَ نَارَ مَنْزِلِكَ»
[أوطيفرون]

- ١ -

مَنْ فَرَضَ عَلَيْكَ أَنْ تُحَارِبَ في الظَّلاَمِ

-٢-

لِمَ
انْتَحَلْتَ صِفَةَ النَّائِمِ

صلاح بوسريف شاعر من المغرب

وَتَرَكْتَ كُلَّ هذهِ الحُروب تجري
بِلاَ هَوادَة

مِنْ فَرْطِ حُزني
أَسْلَمْتُ لَكَ رُوحِي
وَناهزْتُ أَقْصى ما فِي العُزْلَة مِنْ دَنَسٍ
لَمْ أَشْكُ ضَلاَلِي لَكَ
بَلْ كَابَدْتُ انْشِقَاقِي
واخْتَرْتُ الْعَراءَ لِبَاساً

لَمْ يَكُنِ الإلَهُ يَلْبسُ قَبلَ أَنْ فَضَحْتَ أَنْتَ
عَرَاءَ الوُجودِ
إلاَهُكَ مَجازٌ
يَكْتُبُ الشِّعْرَ كَما يأكل خُبْزَهُ
ويَنَامُ

-٣-
أَحَقّاً كُنتَ مُسْتَخفّاً حينَ أَشَرْتَ بإصْبَعِكَ
إلى أَقْصى طَرَفٍ فِي السُّؤال وَرَكِبتَ زَوْرَقاً
يَسيرُ بِأَسْرَع ما فِي الشِّرَاعِ مِنْ رِيحٍ
أَمْ أَنَّ زُرْقَةَ المَاءِ
شَرَدَتْ بِكَ إلى أَبْعَدِ طَريقٍ وطَفَتْ بِكَ في سَطْحِ
سَمَاءٍ بَدَتْ لَكَ بلاَ طَعْمٍ

أو
فَقَدَتْ بالأَحْرى لَذاذَتها
حينَ ضَرَبْت بكَفِّكَ سَطْحَ الأَرْضِ
مُسْتَغيثاً بتُرابها.

أأَنْتَ
أَيُها الحَكيمُ العَجُوزُ مَنْ أَيقظَ أَوَّلَ الفِتَنِ
وأَشْرَعتَ البَابَ عَلى لُغَةٍ
خَرَجتْ عَنْ مَألُوفِ اللِّسَانِ

أَمْ أَنَّكَ
كُنْتَ
فاقِدَ الوَعْي
عَديمَ الفِطْنَةِ
مَجْنوناً
أَحْمَقَ
طائِشاً
وبطَيْشكَ هذا
خُنْتَ نَفْسَكَ
وَ
خُنْتَ حُرِّيَةَ الكَلاَمِ
إنَّهُ
ليس هناك شخصٌ لم يَأتِ بالأَذى
أكثر حُرَّيَة في أعماله

أو   إِنَّهُ لَمْ يَنْطِقْ بِأَلْسِنَةِ السُّوءِ
أكثر عَدْلاً   عندما
أو   كانَ على الأَرْضِ
أكثر فطْنَةً مِنِّي

هكذا لَقَدْ وُجِدَ صادقاً
يُجيب سقراط   عِنْدَ وَضْعِهِ عَلَى الميزانِ الْعَظيمِ
وهذا
ما جاء في «كتاب الموتى»
لَمْ تَنَمِ المدينَةُ حينَ كُنْتَ تَعْزِفُ آخرَ أَلْحَانِكَ
بَلْ
كُنْتَ مُسْتَخِفّاً تَنْظُر بعيداً لِتَرى ما الَّذي
سَيَحْدُثُ بَعْدَ أَنْ تحرقَ الْمَدينَةُ لِسَانَكَ
لَمْ تَكُنْ نِصْفَ إِنْسانٍ وَلا إِلَهاً كاملاً
ولَمْ يَكُنِ الهواءُ الصَّاعِدُ مِنْ أنفاسِكَ جَمْراً
بَلْ بَرْداً
وَ
سَلاماً
كُلُّ الْفَراشاتِ الَّتي أَطْلَقْتَها
رَاوَغَتْ حَفيفَها
وَأَضاءَتْ جَمَراتِكَ
لِمَ غَيَّرتَ مَجْرى أَنْفاسِكَ

تَقُولُ الْخُرَافَةُ
إِنَّ سُقْرَاطَ وَضَعَ الشَّمْسَ فِي جَيْبِهِ واخْتَفَى

أن نكون معاً

امتياز دياب

ما أكتبه ليس رواية، أو قصة قصيرة، إنه ريبورتاج عن شخصيات حقيقية، في بلد حقيقي، يقع في دولة حقيقية، تدور أحداث التحقيق في بلدة فلسطينية، حاول سكانها أن يعيشوا حياة عادية في ظل ظروف غير عادية، حاولوا أن يتشبثوا بآدميتهم، أن يرفعوا قاماتهم، فوجدوا رؤوسهم في الرمل، حاولوا أن يكونوا امتداداً لإخوان أحبوا البلدة يوم الفراق، فأنكروا عليهم ذلك الحب. كل ما تبقى لهم الآن هو أن يثبتوا أنهم ما زالوا قادرين على الحياة، وذلك من خلال ممارسة ما تبقى في تلك الحياة، وما تيسر.

١

... كانت تجلس تحت شجرة توت كثيفة الأوراق، تمايلت الأغصان فوق شعرها الأشقر، تارة بعنف، وتارة أخرى بانسياب رقيق. تفتح عينيها كلما اشتدت حدة الريح، فترى من خلال أهدابها المثقلة بالنعاس ــ إثر وجبة شواء، وما أعقبها من الإسراف في أكل العنب ــ حلقة من الرجال وبعض النسوة الغارقين في حديث هامس، يأكلون البذور ثم يبصقون القشور في اتجاهات متفرقة. فإذا بالريح تقذفهم بها، ليعلق بعضها في الشعر، والباقي يرقد وسط حلقة مقاعدهم المتلاصقة.

امتياز دياب، كاتبة وصحافية فلسطينية - جنيف

وإثر هبة ريح قوية، نظفت الرؤوس من قشور البذور العالقة في الشعر، سقطت بعض القشور على وجهها المستسلم للنوم، ففتحت عينيها مرة أخرى، ورأت أبا محمد ملوّحاً بذراعه نحو الغرب قائلاً:

«هذه الريح سارت بمحاذاة جبال الناصرة، وجبال الكرمل حتى حدود بيسان، ومرج ابن عامر، الممتد على أطراف هذه الجبال، فجاء الهواء لطيفاً، إذ يتحصن في رواق محمي. وهنا في هذا المكان بالذات، تقع الحدود الشمالية للمرج».

أرخى أبو محمد جفنيه وغرق في الصمت، تاركاً جسده المترهل في مقعده. ورغم محاولة البعض افتعال أحاديث جانبية، إلا أنها سرعان ما ذوت أمام الصمت. وقد شعر جميع الحاضرين بثقل الانتظار، خلال الدقائق القليلة الباقية على وداع محمد الابن البكر، الذي قرر العودة إلى لندن للبحث عن عمل لإعالة الأسرة. ولذلك، ترك مكتب المحاماة الذي افتتحه في القدس منذ عقد من الزمن. وبعد أن ساءت الظروف الاقتصادية في الأعوام الأخيرة، لم يعد بإمكان المكتب أن يستوعب ثلاثَة من أشقائه كانوا قد درسوا المحاماة. فقرر الرحيل بحثاً عن طرق أخرى لكسب العيش، أو ربما ربط مكتب القدس بشركات عالمية...

عندما فتحت عينيها مرة أخرى، رأت أفرام الشريك السابق والصديق الحميم لمحمد يقدم له ساعة حائط للذكرى، وسمعته يقول:

«هذه الساعة لتذكيرك بساعة العودة، أنا أعرفك ستنسى الوقت تماماً، وستبتلعك لندن دون أن أكون إلى جانبك لتذكيرك بموعد العودة».

حاولوا الضحك بمرح، لكن ألم الفراق عاد ليلقي بظلاله على الحاضرين. ووقف الجميع لحسم لحظات الوداع كي لا يجهش أحدهم بالبكاء... كان أفرام أكثرهم شجاعة عندما نهض، وصافح محمد بحرارة مودعاً إياه. ونهض وراءه سائقه الذي أسرع ليدير محرك السيارة، وكانت هذه بمثابة إشارة للجميع بأن ينفض المجلس. فودعوا أبا محمد أولاً واعدين إياه بالزيارة في غياب محمد. تماسك أبو محمد وتظاهر بتصديق ذلك، ولكنه كان يعلم علم اليقين أن هذا اللقاء لن يتكرر بغياب محمد عن البيت...

وقفت هي، أيضا، وصافحت أبا محمد، ورددت ذات الوعود بالزيارة، ثم تحولت إلى محمد

وقبّلته قائلة: «صداقتي معك هي أحلى ذكرياتي».

ثم تحولت إلى زوجته واحتضنتها بقوة وقالت «سنلتقي قريباً».

تتابع موكب السيارات المغادرة لقرى المرج، الذي استلقى تاركاً الهواء يمرح على ترابه، عابثاً بأشجاره. . . . ثم غرقت في التفكير في جملة خطرت لها، وقد سمعتها من عجوز من قرية الدامون (كانت أراضينا تصل حتى البحر، وكنّا نملك موجتين في البحر).

٢

. . . كانت القرية تضج بدوي المفرقعات الملونة في وضح النهار، ومع اقترابها من البيت، تعالت أصوات الغناء، واختلطت بدوي الرصاص، الذي اهتز له زجاج النوافذ في البيت المشيّد منذ نصف قرن. . . جلست إلى جانب الحاجّة، التي تمتمت غاضبة، إذ تنبعث من دخان المفرقعات رائحة خانقة، وقد دوّى صوتها حتى صمّ الآذان، وتعالى هديرها معلناً عن اقتراب خروج العروس من بيت والدها. وقد أراد لها هذا الأخير عرساً يذكره القاصي والداني، ويتحدث الناس عن مئات الدولارات التي شُكَّت في حبال أحاطت بعنقها، وعن مفاتيح سيارة المرسيدس التي علقت على صدرها.

علا صوت أذان العصر الذي تزامن مع ظهور أطراف من فستان العروس، حيث اشتد دوي المفرقعات التي ذوت ألوانها بفعل ضوء الشمس. ولم يبق من المفرقعات سوى رائحتها الخانقة وصوتها المدوي، مما حدا بالنساء اللاتي سرن وراء العروس ــ ليرافقنها حتى السيارة التي ازدانت بالورود- إلى وضع أصابعهن في آذانهن خشية أن يصيبها الصمم من زلزال المفرقعات، والرصاص.

وعندما سمعت الحاجّة صوت الأذان يعلو عليه صوت الرصاص، و المفرقعات، انتفضت غاضبة، ولم تتوان عن صب لعنتها على الساعة التي فتحت أبواب الرزق لمن لا يستحقه، قائلة:

«زمان، عندما كنا نسمع صوت الآذان كنا نتوقف عن مزاولة أعمالنا فلا تلهينا عن ذكر الله، إن هذا هو الكفر بعينه». . .

أما هي فلم تحرك ساكناً على غير عادتها، كل ما فعلته أنها وضعت كفيها على أذنيها تفادياً للضجيج، ولما رأتها زوجة الابن تفعل ذلك، انفجرت ضاحكة مستفسرة عن أسباب هذا الهدوء المفاجئ، فقالت لها: «تناولت الكثير من العنب». لم تخف زوجة الابن دهشتها وأضافت بمرح:

«علينا أن نطعمك العنب الليلة.. في البلد ما يزيد على العشرة أعراس، والموضة هذه الأيام مفرقعات ودي جي مع مكبرات الصوت، وفي كل يوم سبعة، أو عشرة أعراس».

نفضت الحاجّة سبحتها غاضبة وقالت:

«سقط الحياء عن الناس، القتلى بالنجف بالعشرات، وفي غزة، وفي نابلس، وهون غناء، ورقص، وأكل، ونقوط، اللي معه، واللّي معوش، كلُّه بِنَقِّط، بيحرموا أولادهم من المدارس، ومن النوم، كل هذا للأعراس». ثم التفتت ناحيتها...

كانت قد أغمضت عينيها.

«والله من حظنا إنو أكلتي عنب، بتذكري لما اتصلتي بالبوليس عشان يوقف أذان الفجر، والله هذا العنب نعمة من الله». زوجة الابن لا تصدق أذنيها وتطلب المزيد من التفاصيل، فتتطوع الحاجّة بالتفاصيل وتقول: «كانت بنتها صغيرة، وما كانت تتحمل ذبّانة تطير جنبها، وكانت البنت تخاف من صوت الأذان، تقوم مسكينة تبكي من الصّوت، فاتّصلت بالبوليس وقالت لهم ييجو يوقفوا مكبر الصوت، وحكت لهم عن حق المواطن، وعن مسؤوليتهم، وأن المكبرات مش موجودة بالدين، وانه في ساعات في كل بيت، وكل واحد معاه ساعه، وإذا أراد احد سماع الأذان بإمكانه الذهاب إلى الجامع ليسمع صوت الأذان هناك، لكن البوليس سألها عن موعد سفرها، وانُّه لازم تتحمل وتتعود، شو بدهم يقولولها؟! والله، وهددتهم تشكيهم لأنُّه ما ساعدوها في ضمان حقوقها."

تضحك زوجة الابن بأعلى صوتها غير مصدقة، «صحيح؟، وآه.. شو قالوا لِك؟»...

فتحت عينيها وقالت: «سألوني عن موعد رحيلي من البلد».

تضحك زوجة الابن من جديد ثم تقول: «كلي عنب واهدئي، أنا والله خفت تقومي تصرخي على عرس بنت جيرانا، الله ستر».

٣

. . . كانت السيدة الوحيدة بين ثلاثين رجلاً في أعمار مختلفة، شخص الجميع بأبصارهم نحو مستشار رئيس الحكومة لشؤون العرب، أوري، وإلى شخص آخر يدعى مكسيم. جلس أوري أمام طاولة من البلاستيك الأبيض، وكان مرتدياً قميصاً أزرق بلون السماء، توسطت رأسه قبعة صغيرة باللونين الأزرق والأبيض. وجلس إلى جانبه مكسيم الذي لبس هو الآخر قميصاً أزرق، وقبعة صغيرة بحجم الكف باللونين الأبيض والأزرق. دار الهمس بين الرجال عن اللغة التي يجب أن يحدثوهم بها. . .

همست لهم بأن يتحدثوا باللغة العربية، بما أن أوري يتقنها، واقترح محمد أن تكون اللغة عربية، ولكن أوري اقترح العبرية بحجة أن مكسيم لا يتقن العربية، وهكذا كان. فتحدث محمد الذي بدا وكأنه الموكل بالتحدث باسمهم وقال بعبرية صحيحة:

" أنا أتحدث باسم الجماهير، وهذا هو لقاؤنا الأول مع مسؤول من الحكومة الإسرائيلية، نحن لا نشكل حزباً، وإنما هي حركة تهتم فقط بأمور القرية الداخلية، أعضاء حركتنا من جميع الأحزاب وجميع العائلات. وكما تعلم جميع سكان القرية يعتنقون الدين الإسلامي، نحن لا نرغب في الصراع مع عائلاتنا، أو شيوخنا، أو مجتمعنا، ولكن آن لهم أن يسلموا قيادة الأمور للشباب.

هذه الحركة ولدت مع انتخابات البلدية الماضية، وتكونت للمطالبة باحتياجات القرية، وهذا لا يتعارض مع تواجد الرئيس الجديد، ولكن لتذكيره بأن لنا عيناً ساهرة، ولن نسمح بتجاوزات تمت في الماضي، أو بتجاوز احتياجات القرية، (نظر محمد في وجوه الرجال فوجدهم صامتين فاسترسل في الحديث) نسبة البطالة في القرية بين الرجال فقط ٢٦٪، وهذا الرقم الرسمي، يذهبون إلى حيفا للتسجيل مرة في الأسبوع، الرجل العاطل عن العمل وزوجته. على أن يتم التسجيل لكل منهما على انفراد، أي أن دفع أجرة المواصلات يعني في هذه الحالة ٢٠٪ من المبلغ الزهيد الذي يحصلان عليه في الشهر.

القرية تعاني، وأنا أصر على أن أسميها قرية وليست مدينة، إذ لا توجد لديها مواصفات المدينة إلاّ من ناحية عدد السكان. هناك ٥٠٠ طالب ينهون المرحلة الثانوية في كل عام، وهذا يعني

انضمامهم إلى جيش العاطلين عن العمل، ولكن دون مساعدة اجتماعية، ولا توجد حاجة لشرح مدى العبء المادي أو الاجتماعي الملقى على عاتق العائلات. ولا يذهب منهم إلى الجامعات سوى الأغنياء، لأن السنة الدراسية الجامعية تكلف الطالب ٥٠ ألف شاقل، يعني أنا شخصياً لا أقبض نصف هذا المبلغ، ولديّ عائلة مكونة من خمسة أفراد».

أوري يسأل فجأة:

«لماذا ٥٠ ألف شاقل؟».

محمد يتوقف، ثم يسترسل في كلامه متجاهلاً الإجابة: «تتحدثون في إسرائيل عن حقوق المواطن، أين هي الحقوق؟ هناك مشكلة الأرض، أو مسطح القرية، تحولت القرية إلى علبة سردين، لا يوجد مكان للبناء للأزواج الشابة! أين سيذهب هؤلاء؟ إلى السماء؟».

مكسيم يقول، ولا نعرف إذا كان ما قاله نوعا من الدعابة أم يقصد شيئا آخر: «هذا الذي يحدث الآن».

لكن كانت هذه الملاحظة بمثابة إشارة من أوري لإنهاء لائحة المطالب، إذ غيّر جلسته ووضع رسغيه على الطاولة وأمسك بقلمه، ورفعه بيده اليمنى، قبل أن يقول: «شكراً لباسم على ترتيب هذه الزيارة، أنا سعيد لأننا نتحدث بقلب مفتوح، وعلى هذه الطاولة وضعنا الآلام، أنا أيضاً مواطن قلق في دولة بنيت أو تأسست منذ ٥٦ عاماً، وأنا نفسي أبلغ من العمر ستة وخمسين عاما، عملت ١٨ عاماً في الإدارة المدنية، وسكنت في المجتمع الفلسطيني، وكنت أعمل في رام الله، وأسكن في القدس، ولم يكن يمر يوم واحد من دون الجلوس مع الجماعة، وتدخين الشيشة قبل العودة إلى البيت.

الوضع الحالي صعب، وهذا مؤسف، ومن ينظر إلى الخلف يرى أن ذلك الزمن كان أفضل. وكنت أعمل في بير المكسور حيث قضيت وقتاً طيباً. ثم عملت في الكنيست، ومنذ أحداث أكتوبر في عام ألفين والعلاقات في تراجع. لدينا مشاكل مع القيادة العربية، وأعضاء الكنيست العرب في سباق في ما بينهم ليثبت كل منهم أنه الأكثر اختلافاً مع الدولة، ومع الحكومة. وإذا كان هذا هو موقفهم، رئيس الحكومة لا يريد أن يسمعهم. من يدّعي أنه مواطن في إسرائيل يجب أن يكون مواطناً في كل شيء، وغير مقبول أن تكون مواطنا هنا وليس هناك! ما سمعته هنا هو بمثابة شعاع ضوء، وهذا يعني أنكم قررتم أن تأخذوا زمام الأمور بأيديكم. ولكن للعلم فقط،

نحن قمنا باستفتاء ووجدنا أن المجموعة العربية أخذت أكثر من المجموعات الأخرى. قالوا لي إن هذه المعلومات ليست جزءاً من وظيفتك».

كان أوري يتحدث ناظراً في وجوه المبحلقين في وجهه، ثم تساءل:

«أين المشكلة؟ المشكلة أن لا أحد يقرأ عن الأعمال التي تقوم بها الحكومة، والمشكلة هي أنهم لا يريدون أن يدفعوا من أجل الديمقراطية، أن تقول إنك لا تريد العمل في السياسة خارج القرية، لكن السياسة هي لب الموضوع، وإذا لم تكن لديك قوة سياسية فلن تكون لديك القدرة على التغيير! لماذا وصلنا إلى هذا الوضع؟ أين أخطأت دولة إسرائيل؟ أخطأت الدولة لأنها لم تعط شعور الانتماء للعرب في دولة إسرائيل. كما أنه علينا التعرف على تفكير الشعب اليهودي، لنأخذ مسألة البناء والأرض، لقد قمنا بجمع المعلومات عن هذا الموضوع، ووجدنا أن الأراضي التي يملكها المواطن العربي تبلغ ثلاثة أضعاف ما يملكه المواطن اليهودي».

عندما سمع مكسيم هذه الجملة حرك كتفيه إلى اليسار، ثم إلى اليمين، ببطء شديد وكأن هذه الحركة كانت إعلانا منه بأن لديه ما يقوله، ولكن عندما تكلّم بدا أكثر فتوّة من جسده المترهل الذي أتعبه الجلوس وقال: «مثال على ذلك، يسكن في رمات غان ١٢٠ ألف نسمة، ومن الناحية الأخرى يسكن الناصرة ٧٠ ألف نسمة، لكن مساحة الناصرة أكبر من مساحة رمات غان، البناء في رمات غان أكثر تنظيماً منه في الناصرة. صحيح في الوسط اليهودي حقوق المواطن مضمونة لكن ماذا عن الواجبات؟. العلاقة بين الشعبين مبنية على أساس الحذر والعداء. يجب العمل على تقريب وجهات النظر. هناك أربع مجموعات في الوسط العربي، الأولى تتعايش مع الوضع، والثانية تعيش مع الوضع كأمر مفروض عليها، والثالثة معادية للدولة، والرابعة تريد الالتفاف على الدولة».

بدت عليه علامات الزهو والسرور إثر هذا التلخيص الفذ... وجّه أنظاره نحوها، وجدها غارقة في تسجيل ما يقال، ورغم توقفه عن الكلام، لم ترفع رأسها نحوه بل توقفت عن الكتابة وبقيت مطرقة تدقق النظر في أوراقها، بدت علامة الحيرة في خطوط فمه المنحدرة نحو ذقنه. وعندما عاد للحديث حافظت نبرته على رتابتها:

«لبناء مجتمع جديد يجب أن تكون هناك خدمة وطنية، وفتح باب الخدمة العسكرية أمام العرب. يجب أن يدافع عن الدولة العرب واليهود، وعلى كل مؤسسة عربية تستلم ميزانية من

الدولة، أن ترفع علم الدولة. وعلى كل مواطن في الدولة يحمل الهوية الإسرائيلية أن يكون أميناً للدولة، لأن هذه الأمور هي التي تعطي الشعور بالانتماء. هذه الدولة لنا جميعاً دون استثناء وعلينا جميعاً العمل من أجلها، وهذه التربية يجب أن تطبق في المدارس وفي السلطات المحلية.

أعضاء الكنيست العرب لا يتحدثون إلا عن الفلسطينيين، ولا تهمهم احتياجات المواطن العربي في إسرائيل. آمل أن يزداد عددكم في البلد بحيث لا يمكن لوزير أن يتجاهل احتياجاتكم، وأن تهتموا بتفادي أخطاء الكبار، والتطرف الذي يزاوله أعضاء الكنيست من خلال حصر اهتمامهم في القضية الفلسطينية، ولم يعطوا للمواطن العربي أي شيء يذكر".

يعلو رنين هاتف أوري، ويقول لمحدثه أنه في اجتماع، ثم ينهي المكالمة، ويتحدث للحضور، وكأنه هو الذي كان يتحدث وليس مكسيم، إذ استمر بذات الفكرة وذات السياق، حتى أن الحاضرين أنفسهم لم ينتبهوا..

هي، وحدها، انتبهت إلى أن المتحدث تبدل، وضعت القلم من يدها وأصغت إلى أوري الذي قال:

«هذا اللقاء هو حزاراه بتشوفا (نسبة إلى العلمانيين الذين عادوا لتطبيق تعاليم الدين اليهودي)«وعندما تابع أطرقت رأسها نحو أوراقها، ورسمت دائرة كبيرة حول اسمه وتابعت تدوين ما يقول:

«أنا أقول إن مصدر الخوف، فعلاً، من الصغار لأنهم القوة الحقيقية.«قال ذلك ووضع يده على رسغه الأبيض المختلط ببقع النمش، تحسس ساعته الفضية: «اليوم دخلنا باباً مفتوحاً، علينا احترام الغير. وانعدام هذا الإيمان هو الذي خرب العلاقات بين اليهود والعرب".

يسأل محمد بصوتٍ مرتفع: »لماذا على ثلاثين واحد أن يتحدثوا بالعبرية من أجل شخص واحد؟". نظر أوري إلى الجميع وتابع: "إن اللغة هي المفتاح، على اليهود أن يتعلموا اللغة العربية". محمد يقاطع مرّة أخرى ويقول بصوت خالٍ من اللطف ولكن بهدوء:

"الأفلام على سبيل المثال تترجم إلى الروسية، وليس إلى العربية". مكسيم شعر بأن الحديث موجّه له فقال برتابة: «لا نتعلم اللغة في المدارس، هناك الكثير من المشاكل ويجب أن نضع هذا جانباً، الموضوع أن البلد لا يدخلها أحد بسبب الظروف، والعالم هو(البزنس) يجب أن تعملوا لكي تحولوا البلد إلى مركز تجاري.«تساءل علي الذي جلس متحفزاً منذ بداية اللقاء:

«كيف يمكن بناء ذلك دون أرض؟ " .

تجاهل مكسيم الملاحظة وقال: «في رمات غان بنوا مركزاً تجارياً مدخوله الشهري خمسة ملايين شاقل، في شفا عمرو المركز التجاري هناك يزوره الآلاف كل يوم، هنا لا يوجد شيء، لماذا؟ أنتم لستم بحاجة للمساعدة، يمكنكم الذهاب إلى أغنياء القرية وعليكم إقناعهم بأن يفتحوا العالم لكم، أنتم بحاجة لتسويق أنفسكم، أنتم بحاجة إلى صقل لأفكاركم، وبالأفكار هذه ستتقدمون». دخل عددٌ من الشباب وبأيديهم أوعية الفواكه والحلوى وداروا بها على الحضور، تناول أوري ومكسيم بعضاً منها، وكان هذا إيذاناً بانتهاء اللقاء، فقال أوري: «أنا سأكون رسولكم لرئيس الحكومة، سجلوا أفكاركم واقتراحاتكم على ورقة ولنلتق بعد شهر وليكن اللقاء القادم عندي في البيت" . نهض أوري ومكسيم وصافحا الجميع . . .

وعندما وصلا إلى حيث تقف، حاولا ألا يطرحا عليها أي سؤال، بينما بدت الرغبة في عيونهما، وبدل ذلك قالا برزانة: «سيدتي كانت فرصة طيبة أن نتعرف عليك». همهمت لهما بكلمات غير مسموعة وعادت للجلوس، وهمست لأحدهم أن يفتحوا الحوار للتقييم، وأمسكت بقلمها لتسجل عندما قال أحدهم من بعيد:

«تنشوف الصبي منصلي على النبي».

ثم قال باسم:

«علينا بتشكيل لجنة تنسيق وتسجيل اقتراحاتنا ثم نذهب إليه إلى القدس». يعلق آخر: «ليش لجنة خلينا نروح كلنا»، صهل بضحكة رنانة ثم أردف: «خليها مشاوي. . . » علي الذي كان منذ بداية اللقاء متوثباً للحديث، وفي كل مرة يطلبون منه ألا يقاطع الرجل، بدا وقد فرغ صبره حين قال: »فيه سؤال مهم يا جماعة طرحوا أوري يجب البت فيه، هل نحن نريد الاتجاه إلى سياسة خارجية، أم أننا سنلتزم فقط بالسياسة الداخلية؟ اليوم كل شخص بشتغل لمصلحته، من التجمع للجبهة، طيب وإحنا؟ وين مصلحتنا؟ ومن ناحية ثانية سياسة الدولة إذا كانت معراخ، أو ليكود، أو متدينين هي سياسة واحدة، وأوري قالها لما سأل من أنتم؟ شو عندكم؟ شو معناه سؤاله؟ سؤاله معناه: كم من الأصوات عندكم لحزبي؟ إحنا لمّا منقول عندنا ثلاث آلاف صوت، هذول مش لحركة عهد الجماهير! هذول موزعين على جميع الأحزاب، بقول أوري إنّه أنا داعيكم عندي للقدس في البيت، ومعكم عرض، مش طلبات قال عرض، يعني جاي يشتري ومش

جاي يبيع . وإحنا دون سياسة خارجية معندناش اشي نبيعه، وسمّانا حزب، وقال لازم حزبكم تكون طلباته معقولة، يعني بدكاش تعادي إسرائيل . قبل عشرين سنة كانوا يوزعوا العرب على مساحات واسعة من الأرض، اليوم عكسوا السياسة صاروا ينشروا اليهود ويكوموا العرب كوام كوام، ليه؟ عشان ما نطالب بتوسيع مسطح القرية» . قال علي ذلك وانتبه أن المجلس انفض من غالبية الحضور، فسكت ونهض هو الآخر عندما سمع أنهم سيجتمعون في بيت ماجد ليحلوا مسألة خلاف مع الحارة الفوقة .

٤

. . . دخلت بيت الحاجّة، ووصلها صوت شخص يقول: «والتوتو مخرب بيتو، هذا كله للمظاهر وللتغطية على إفلاسه، وهذا يا ستي مديون مش أقل من مليون شيكل . «سألت بعد أن جلست على فراش مغطى ببساط من الصوف الأحمر . "مين المديون؟ " . أتاها صوت زوجة الابن مرحاً:

«بحكوا عن ابن جيرانّا انه مديون، وانه كل هذه المفرقعات الّلي فجرها كانت لتغطية إفلاسه، برأيك معقول؟ مش معقول؟ طيب والمرسيدس؟ والحفلة الّلي دفع عليها الآلاف؟ بقولوا كانت شاشة كبيرة تنقل وصول العروس لما نزلت من الليموزين، وبحكوا عن الوجبة اللي قدمها ما صار مثلها، نزّل القريدس، والسمك، والمشاوي، هذا غير الرقصات، وكان داعي ألف شخص! " .

يقاطعها شاب طويل القامة، ركن ظهره على مسند مزين بزهور سوداء، على أرضية زهرية: «آه والّلي مديون بمليون بينداان بأربع ملايين، المديون بالملايين ما بهزّو مرسيدس، وبعدين كل هالضجة عاملها عشان نحكي، شو بتقولي بخجلش، القصة بدُّو يغطي على ديونه، وبدُّو الناس تحكي عنُّو بدون ملل، وهذا إحنا عم نحكي، وهو مبسوط " . . .

علا صوت الزغاريد فعدَّلت من جلستها ونظرت متسائلة، فقالت لها الحاجّة «عرس ! شو يعني بدُّو يكون، هذا لو سمعتي المفرقعات قبل شوي كأنها فوق دارنا» . زوجة الابن تتبرع بالمعلومات مضيفة: »هذه البنت ساكنة مع الشاب من شهر بدون زواج، كانت مخطوبة، لكن صارت علاقة . . بتعرفي للآخر وقالت لأبوها، فقالها أبوها تطلع من الدار وتروح تسكن عندهم، بقولوا كانت ساكنة معاه في نفس الغرفة، عادي وزيادة، وما حدا فاهم ليش العرس ما دام ساكنين

مع بعض، آه.. وهيا هم فضيحة بجراس، وبقولوا البنت ولا هامها، راحت عند الكوافير، وعملت كسوة، وطلّعت ذهب وبقولوا إنه أبو البنت جاي يحضر عرس بنته!».

صمتت قليلاً لترى ردة الفعل على القصة، ولما لم تجد سوى الرغبة في معرفة المزيد من المعلومات استطردت قائلة:

«طيب لما أبوها جاي يحضر؟ ليه ما بتطلع من بيته؟ ما حدا عرف! هاي العائلة عندهم قصص من هذا النوع كثير، والناس بتنسى». عندما استمع الشاب للقصة التفت إلى الحاجة وقال لها: «شفت اليوم الصبح الحاجة كاملة وسألتها ليش بتزوركيش، قالت لي وأزورها ليه، شو بدي فيها». ضحكت الحاجة من أعماق قلبها في ضحكة لها هسيس، وحشرجة في صدرها، ثم انتهت بقهقهة قصيرة قطعتها بضرب كفيها، ثم أخذت نفساً متقطعاً وأصلحت من غطاء رأسها الأبيض، وغطت خصلات بيضاء مجعدة من شعرها، بعدما شدتها وراء أذنين صغيرتين، ثم قالت وهي منبسطة الوجه، لامعة العينين اللتين وشتا بجمال مضى:

«بالأمس بالمنام حلمت فيها بالمقبرة كانت تلف بين المقابر وكانت تقول يا بَيّي يا بَيّي هذه القبور غميقة غميقة أنا بدِّيش يقبروني هون... أنا بدي يقبروني في علبة ويحطوني على ظهر الحيط".

٥

...جلست مع محمد وشقيقه الكبير على مصطبة من الاسمنت أمام باب المطبخ. كانت الحاجَّة داخل المطبخ، تدور مع عكازها بين خزائن المطبخ تفتحها وتغلقها باحثة عن شيء، ولما يئست جرَّت نفسها حتى المصطبة، جلست دفعة واحدة، فاهتز الكرسي البلاستيكي، وكادت تنقلب، فهمّ ثلاثتهم للمساعدة، ولكنها حافظت على توازنها بضرب عكازها إلى الأمام فعادت، واستقام الكرسي، لعنت صناعة هذه الأيام، ثم أصغت للنقاش الدائر بينهم، كان الابن الكبير يقول: «يعني مستشار شارون بانتظار انضمامكم للِّيكود؟»

محمد يسأل مستنفراً: «ليش ننضم للِّيكود؟ إحنا عندنا مطالب» بدأ الكبير بهز ساقه اليمنى فاهتزت الطاولة التي اتكأ عليها بمرفقيه وقال: «انتم نزوة، حصلت نتيجة الانتخابات، والنزوة مثل الريح بتروح وبيجي غيرها». كثف محمد من تكشيرة عقدها بين حاجبيه وقال: «إحنا الأقوى، حلمنا حلم وبدنا نحققه، عنّا مبادئ غير موجودة سواء في حزب صغير، أو في حزب كبير،

نحن بديل للأحزاب والعائلات، قمنا بعقد ثلاث ندوات حضرها المئات. عنّا خمسمائة عضو مشترك، الدستور جاهز، و الهيكل التنظيمي فعاّل، في كل حي ممثل لهم، والحي بغطّي أكثر من عائلة، وإحنا حركة مش حزب، وكل عضو حر في صوته للكنيست، لكن الالتزام المطلوب هو في الانتخابات المحلية" . ازدادت هزاّت ساقه، وانضمت لها ساقه اليسرى، ثم حول عينيه احتقاراً، وسال لعابه، وتجمد على زوايا فمه، وعندما فتح فمه امتد اللعاب على زاويتي شفتيه، وبدا كستارة براقة. . .

و لماّ تفوه بالكلمات الأولى انتشر رذاذ لعابه فأصابها منه ما أوقفها عن الكتابة، لتمسح وجهها بظاهر يدها، ونظرت إلى عينه، التي دارت في محجرها وبرزت قليلاً، لم تخف من تعابير وجهه، ولم يرف لها جفن، وعادت وأرخت عينيها على أوراقها، وعادت للكتابة، وسمعته يقول:

"بدأتم اللعب بالنار، وأنا بحذر، راح تتساقطوا مثل أوراق الخريف. "

محمد: »ليه؟ ممنوع نتصل مع مسؤول من الحكومة؟ "

«أنا بحذرك، هذا شغل جماعة الشباك، وهذه الخطوة راح تجيب حرب في الشارع، لحس الكنادر بوصلكوش للانتخابات القادمة، والله من بكرة حربكم، ممنوع تتصل مع الحكومة، هذا اسمه استعمال الناس مطيّة للوصول لأهدافكم الشخصية، وأنا. . أنا أخوي يصير عميل! ليه؟ " .

محمد يرد ببرود: »انت بينك وبين السياسة مسافة طويلة، هذا اسمه تكتيك، إستراتيجية، وعهد الجماهير هي مؤسسة، حركة، مش لعبة. «يضرب الطاولة بيده ويزعق مولولاً: »أنت بتبيع أصوات لأي مشتري، إذا كان المشتري شاس، أو ليكود، عندك استعداد للبيع" . محمد يسأل متخلياً قليلاً عن بروده: «يعني انت بتمنع أصوات البلد تروح لشاس أو لليكود ؟«يزعق بنزق:

«أنا منعتها، أنا خط سياسي مستقل، وبحارب الأحزاب الصهيونية طول عمري، بدكم ترجعونا للخلف ثلاثين سنة، هذا تكتيك ؟ إستراتيجية؟ "

محمد : "حركتنا تأسست لحل المشاكل في البلد، مشاكل الطلاب، بطالة، فقر، أرض، زواج، وإذا حصلنا على تمويل من الحكومة هذا خطأ وعمالة؟«

تعالت طلقات المفرقعات وانتشرت رائحة كبريت خانقة، نظرت الحاجّة إلى السماء وهزت رأسها استنكاراً ثم قالت: «الناس بترقص وبتحرق أموالها على الهبل وأنا أولادي بتصارعوا بين

بعض، ليه؟ ما فيكم تحكوا مع بعض بدون صوت؟ ليه قاتلين حالكم على الفاضي؟ شو طالعلنا؟ الكل بقول معيش مصاري، وهذه المصاري اللِّي بحرقوها من وين؟ كلُّه بحرق مصاري غير أولادي عاطلين، وحاملين هَم الغير! احملوا همكم، اللِّي ما بحمل همُّه الناس تستخف فيه، حقها الناس تستغل الفرصة وتتجوز على السَّكِتْ، بهذه الأوضاع في النجف، في غزة، عار والله عار الناس تحكي، وبكفيش عرس في البيت، لأ . . لازم يروحوا على القاعات، حتى المحجبات بمدُّوا بالأول!" . تصمت الحاجّة، ولا أحد يعلق على ما قالت، إلا أنهم تناولوا السجائر، ووضعوها بين شفاههم، ثم أشعلوها، ثم قال محمد: «من حق المواطن العربي في هذه الدولة الحصول على تمويل، أعضاء الكنيست لم يحصلوا على تمويل لأنهم لا يعرفون الطريق الصحيح لذلك، الناس بدها تعلِّم أولادها، بدل الكرامة والشرف.» يرد عليه كالصاعقة: «سألتك عن المقابل؟» محمد: «في سخنين أم المعارك، افتتحوا فرع لحزب الليكود، وجمعوا أربعمائة عضو، مين انت لتمنعهم؟ ليش تحاربنا إحنا حركة لا ننتمي لأي حزب، عندك انت ثلاث أعضاء في الكنيست شو قدموا للناس؟»

زحف المساء على المصطبة، وبدأ الليل يلف الحارة بضجيجها ومفرقعاتها، نظرت الحاجّة إلى بيت الجيران، وتساءلت هذا أسامة قاعد على العتمة مبارح ظلُّوا سهرانين لوجه الصبح، كان عندهم زوار، والمشاوي مشاوي، آه منين منين بجيبوا مصاري للرايح والجاي؟ عاد بقلولي كانت مرته تبكي بالدكان قال مديونين، طيب مديونين امسكي ايدِك ياالله هالكانون مولع، الناس ما إلها رب تعبده، ولا تخاف منُّه" .

يسأل محمد: «لو كان هذا الاجتماع بحضور أعضاء الكنيست كان مقبول أكثر؟». ما زال جسده يهتز مع اهتزاز ساقيه، باءت محاولاته لتهدئة نفسه بالفشل وبقي صوته عالياً حين قال: «أولاً: في عند شارون عشرين مستشار للشؤون العربية، ثانياً: أنت تجاوزت رئيس المجلس المحلي من خلال مشاركتك في هذا الاجتماع، وهذا الرئيس وصل لمنصبه جديد أعطيه فرصة، وثالثاً أعضاء الكنيست العرب ما فش عندهم ثقة في اليسار الإسرائيلي، ولما بطالبوا في توظيف موظفين عرب بوظفولهم من الطائفة الدرزية، شو بدك تقولهم هذول مش عرب، لأنهم بخدموا في الجيش؟ كل ما هنالك بستعملوا الكنيست منبر لإيصال كلمة لرفع الاضطهاد، شو في إيديهم؟ (ف ١٦). أنت بتقول بتقابل شخص مثل أوري بصفته مسؤول حكومي مش لأنه مسؤول في

حزب، ليه بدك تتخطى أعضاء الكنيست العرب؟ يعني انت شو عندك تبيعه غير ضميرك؟»
طأطأت الحاجّة رأسها وتصلبت ملامح وجهها . . .

أما هي فتوقفت عن الكتابة ورفعت رأسها، وزرعت نظراتها في اتجاه الحاجّة، شعرت باكفهرار الجو، كانت تعلم تماماً أن الانفجار قريب، كما فهمت تماماً أن الأخ الكبير سيترك البيت بلا رجعة، مما سيحزن الحاجّة التي لا تفهم أبداً أسباب القطيعة التي تشملها ــ رغم أنها ليست طرفاً فيها ــ وذلك بعد كل شجار، وفهمت أنها في الأيام القادمة ستستمع إلى تساؤلات تشكك في طريقة تربيتها للأولاد، ثم ستعزو الأسباب إلى حكمة الله عزّ وجل . . .

قطع عليها حبل أفكارها صوت محمد الذي تخلّى عن النبرة المحايدة التي حاول تبنيها منذ بداية النقاش: »ما أسهل عليك خلع رداء العميل على كل إنسان يختلف معك في الرأي! أنت تحكي عن الديمقراطية، وتعادي أي شخص يختلف معك في الرأي. أوّل مبادئ الديمقراطية الأساسية هو احترام الآخر باختلافاته، بلونه، بلغته، بدينه، بثقافته، وبرأيه السياسي، وإذا انتهك واحدمن هذه المبادئ ــ معنى هذا ــ أنه لا يحق لك التشدق بالديمقراطية. صوتي في الانتخابات شيء، والحوار شيء آخر. أنا أحترم رأيك السياسي لكن هذا لا يعني أن أتبناه. «قال محمد هذا، وانسحب بهدوء، وعندما رفعت رأسها كان قد خيم الصمت، وبدا مقعده فارغاً . . .

٦

سار الباص في شوارع القرية، موزعاً راكبيه على المحطات، كانت تقرأ أسماء الحوانيت ثم تسجل أسماء بعضها ــ القمة للديكور ــ جمالك ــ ملبوسات الرحمة للمحجبات ــ نزلت من الباص عند محطة البريد القديم. كان بانتظارها حمودة، مع سيارة كان يجلس فيها صديق له، ألقت تحية المساء وصعدت إلى السيارة، التي دارت حال صعودها، ودخل بالسيارة في أزقة القرية التي جلس أصحابها عند مداخل بيوتهم يحدقون بالمارّة . . . رغم أنها ضاقت بالعيون المبحلقة، إلا أنها ارتاحت للهدوء الذي لم تصادفه من قبل في هذا البلد، وتعجبت من العداء الذي يكنونه للصمت. انحدرت السيارة في طريق أفضى إلى حارة مركّبة من بيوت ارتفعت على عمدان رفيعة، أسكنوا بينها جحافل من الأغنام والبقر، انبعثت منها رائحة قوية، قالت ساهية: «استعاضوا هنا عن الضجيج بغثاء الأغنام ورائحة البقر".

وقفت السيارة أمام بيت مبني من الحجر، عندما ترجلوا، كان صاحب البيت في أعلى السلم،

وصلت سيارة ثانية، ترجل منها رجال تعرفت على بعضهم في اللقاء مع أوري. ولجوا صالوناً فسيحاً، توسطت سقفه ثريا هائلة من الزجاج مزدحمة باللمبات الكهربائية، نشرت ضوءها على كنبات وثيرة اصطفت بحذاء الجدران، رغم السذاجة في ترتيب الكنبات، إلا أن ألوانها كانت بديعة التنسيق، ما إن جلس الرجال حتى بدأت الهواتف بالرنين، ثلاثة منهم تحدثوا بهمس وشى بجدية اللقاء. دخل شاب مع صينية امتلأت بكؤوس شراب أخضر، وقف أمام الجالسين الذين تناول الواحد منهم كأسه، رشفوا الشراب بهدوء غريب، ثم وضعوا كؤوسهم على طاولات صغيرة انتشرت أمام مقاعدهم. همس صاحب البيت بالترحيب الحار. ولكن الصمت عاد ليسود بعد كل محاولة من أحدهم، تناهت للآذان أصوات نسائية متقطعة، تزامنت مع خطوات متسارعة، أعقبها ضجيج قصير لأواني المطبخ.

وصلت مجموعة أخرى من الرجال، سبقتها كلمات تؤذن لهم بالدخول «يا ساتر. يا.. الله». دلف خمسة رجال في كامل قيافتهم، كان في مقدمتهم رجل بذقن قصيرة، وبدا واضحاً خضوعها للكثير من العناية والتهذيب. بدت على القسمات جدّية شديدة، ولكن رغم تلك الجدية، لم يقفلوا هواتفهم التي انبرت إلى الرنين دون توقف، وعند كل رنين لهاتف، يبدو واضحاً أن المتحدث على الخط غير مرغوب فيه، ومع ذلك استمرت هذه المكالمات بمقاطعة علي الذي حاول أكثر من مرّة افتتاح الحديث. وأخيراً قال:

«يا جماعة إحنا تفاجئنا بِدَخْلِتْكُم على عُرْسْنَا، وكانت خطوة مْوَفَّقَة، يا إخوان العمل اللِّي عم مِنْقوم فيه هو الأسلم للجميع، انتم بِتْسَكْتوا اللِّي عِندكم، وإحنا مِنْسَكِّتْ اللِّي عِنَّا. وإن شاء الله نسدها بالمثل، صحيح في ناس بدهاش الصلح منهون، عندنا، ومن هناك، من عندكم، واللِّي بدُّوش الصلح ذنبوا على جنبوا، هذه القعدة للتَّخطيط لمصالحة الطرفين، صار عندكم جرحى وصار عنَّا جرحى، لكن الجراح بتندمل، وإحنا في النهاية أهل، بناتكم متزوجة أولادنا، وبناتنا متزوجة أولادكم، يعني الدم اختلط».

سعل شخص آخر ليأخذ الإذن بالحديث، ويبدو أنه من طرف المتحدث الأول، قال بذات الأسلوب من جهة، ووزن الكلمات قبل التفوه بها: «أنا أقترح عليكم جمع الشباب، خصوصاً الشباب اللّي قاموا بالمناوشات، نحكي معهم، وممكن يكون البوليس موجود، لمنع أي اشتباك، في هذا اللقاء منعطي الحق لكل شخص بإعطاء رأيه، كيف الاشتباك صار.... الخ ونقترح عليهم

بحضور عرس عندكم مثل ما حضرتم انتم، ونعيد المودة والمحبة بين الطرفين». استمع الرجل الملتحي بذقن مشذبة باهتمام شديد، وكأن هاتفه شعر بالأمر الجلل، فتوقف عن الرنين. . . .

قال في نبرة غريبة في هدوئها، بالمقارنة بما سمعته منذ أن وطأت أقدامها أرض البلد: »صلُّوا على النبي يا جماعة، لما انطلقنا في هذا المشروع لم نعد طرفين، أصبحنا طرفاً واحداً، ونزلنا على موضوع صعب، بتقوم فيه الرجال، مش النسوان، ليه قمنا بيه؟ لأن أصلنا بيأمُرنا. بالنسبة للبوليس كفّى ووفّى وبدناش إياه يتدخل، بالنسبة لتنظيم لقاء بين الشباب، انا قلت لشبابنا إنه في صلحة ماشية، أعطونا يومين لأجل إعلام اللي ما دري بالصلحة، وبها اليومين إحنا، أي لجنتنا ولجنتكم، منتمشى مع بعض في شوارع البلد، ليشوفوا الناس انه القلوب عم تتصافى، إحنا اليوم وصلنا لأكثر من نصف الطريق. «قال شاب يدعى كامل بصوت عال ورفيع يتناقض تماما مع حجمه العظيم: «ياسر عرفات قال سلام الشجعان، والسلام بدُّو شجاعة أكثر من الحرب" . . .

قال حمودي ــــ الذي انشغل عن الحديث – بالكلام هامساً في أذنها عن هوية المتحدث: «عشرة من هون وعشرة من هون، بكفي للقاء أول بين الشباب، لأنه لازم يكون عنا سيطرة». دخل ثلاثة شبان حملوا بين أياديهم الفواكه، والبوظة، ومشروبات غازية ملونه، بدأ علي بأكل البوظة دون دعوة، ودون أن ينتظر الآخرين، وعلا صوت الملاعق التي ارتفعت لابتلاع البوظة، وقد لاقت استحساناً منقطع النظير، تلمظ علي قبل أن يقول:

«الشباب العامل ما في خوف منهم، لأنهم مشغولين، وخوفنا هنا، هو من العاطلين، لأنه هذول أجت لهم الانتخابات وخلافاتها من السماء، لأنه ما فيش شغل، أنا بقول انه يكون اللقاء يوم الجمعة، لأنه الجمعة مباركة».

يتهيأ الرجل الملتحي بذقن قصيرة قبل أن يقول: «خير البر عاجله، لكن حتى اللقاء، أنا داعي الحاضرين على الفطور، وخلّي اللقاء يكون في مكان محايد«كامل يقول: «يوم الجمعة عنا عرس خليها ليوم السبت، وهيك عنا وقت أكثر، في أثنائه منطلع إحنا منتغدى هون وهناك خلي الناس تشوفنا مع بعض، لو أكلنا ساندوتش شوارما. » يضحك البعض ويقول حمودي: «لو أكلنا غير الشوارما بنفع؟» ينضم الآخرون للضحك ويقفوا وقفة واحدة مودعين صاحب البيت. . .

٧

كان الليل قد أطبق بظلامه الكثيف، عندما عادت برفقة حمودي إلى بيت الحاجّة، كانت الحاجّة تصلي وهي جالسة، بسبب كسر قديم في قدمها اليمنى، أما قدمها اليسرى فأنهكها الحمل الذي قامت به على مدار نصف قرن، دون علاج شافٍ. . .

جلست تراقب الحاجة وهي تصلي، ثم نقلت نظرها إلى آخر الشارع، الذي أغلق تماماً أمام السيارات إحياءً لعرس. وتراكمت السيارات التي جهلت ذلك القرار، وحاولت العودة لكن منعها من ذلك، وصول سيارات أخرى، فتعالت أبواق السيارات، ولكن أصحاب العرس لم يبالوا بذلك واستمرت الأهازيج مصاحبة لأغاني نانسي عجرم وعمرو دياب. انتهت الحاجّة من الصلاة، وألقت التحية، وسألت حمودة عن اجتماع الصلحة، أغلق حمودة النوافذ قبل أن يقول: «الطرفين بِدْهُم الصلح، لأنه الناس تعبت، يعني هناك أشخاص بدهم يزوروا بناتهم، لطالب اللّي بدو يروح على الجامعة، بظلوا أهلو قلقانين عليه تيرجع، والشباب اللّي بشتغلوا بدهم يوصلوا على أماكن أشغالهم، ومن ناحية ثانية الصلح الرسمي تم، أجت وجهاء البلاد كلها، وأعضاء الكنيست أجو، وبعدين البوليس قالهم بشكل واضح اعملوا صلحة أفضل، ذاك اليوم أجا البوليس لمّ سبع جرحى، المرّة الجاي بخليكم تقتلوا بعضكم، وبعدها باجي بلمّ قتلاكم. وحذرهم البوليس من اشتباك في يوم السبت لأنه هذا يوم عطلة، فهذا التهديد، مع المخاوف اللّي قلتها، راح يعجل في الصلحة، وبالنسبة لأهالي الحارة الفوقة، الوضع أصعب لأنه أولادهم في السجن، أو مبعدين، مين ظل بدُّو الحرب؟ الشباب العاطلة عن العمل، هذول راح يزعلو من الصلح لأنه شعر الواحد منهم بأهميته، على أساس هذه أول مرة فيها عنده دور يلعبه.

قالت الحاجّة: «والله ما أنا عارفة، ليه الدنيا بتغلي؟ الناس بتغلي، حتى لما بقول الواحد كلمة مرحبا كأنه بقول شتيمة، بزعقوا بكلمة الصباح! شو هذا؟ ومن ناحية ثانية، عراس هون، عراس هناك، وفراقيع، طيب هذول بسكروا الشوارع على العالم اللي بدها تمرق؟ وكيف إلها نفس هذه العالم توكل؟ بقولو لك هذا جارنا، بحفلة بنته، الأكل اللي حاطّو شيء ما صار بعرس».

وصلت زوجة الابن مع صديقتها، وشاركت في الحديث، قبل أن تجلس حين قالت: «بقولوا انه الأكل كثير آه، بس مش طَيِّبْ». ثم أكدت الصديقة على قولها: «كانت الوجبة متنوعة بشكل غريب، لكن كله عليه حامض، وبعدين كله كان خطابات بشكر فلان وبشكر علان، وكان

صحابه اليهود كثار، يمكن بوصل عددهم مائة وخمسين، وكان أجانب، وشكرهم بالعبري وشكر بالانجليزي، يعني باختصار، كان ساعة ونص خطابات، وبعدين مرقصتش الناس أو الأهل، كان جايب رقّاصات، وفرقتين موسيقى، وقتلونا بريحة المفرقعات، اشي غريب المفرقعات اللي حرقوها، يمكن كلفت المفرقعات فوق الثلاثين ألف شيكل، وكل هذا الصرف والناس ما انبصطت، وبعدين أهل العريس جابوا الحنة، وظلوا واقفين على جنب زي الشحادين» . . .

كانت تستمع باهتمام شديد إلى التفاصيل التي قالوها، وسألت عن كلفة العرس. فأجاب حمودي: «لعرس صغير أو وسط، بدِّك تحسبي خمسمائة كغم لحمة، صنوبر للرز بدك تحسبي ألفين دولار، طبعاً عندك الكوافير مع الفسطان ألف دولار، المصور، الفرقة الموسيقية كمان ألف، المفرقعات، حسب، لكن بتراوح الصرف بين ألف إلى ألفين دولار، هذ كله ليلة العرس، تنسيش انه في غداء ليوم فرم اللحمة، وغدء ليوم جلي الصحون، وتحضيرها قبل العرس، وعشاء الحناء، (والدي جي) اللّي بيطنطن لك على مدار ثلاثة أيام. بيقضوا العمر يسدوُّا بتكاليف العرس».

تتدخل زوجة الإبن وتقول:

«آه بس تنساش انه في نقوط، في ناس بتسد مصاريف العرس من النقوط، وفي ناس بزيد النقوط عن المصاريف، أحياناً بطلعوا خالصين، لا خسران ولا ربحان" . تؤمن على قولها صديقتها: «أصلاً هم بدعوا كثير ليه؟ لأنه بكونوا مسلْفين ومنقطين عشان لما ييجي موعد أعراس أولادهم يستدُّوا، زي ما تقول هي عملياً مثل البنك، بس بدل ما البنك يدينك هم بدينوا البنك، حتى أحسن من البنك لأنه البنك بدينش حدا، لأنه الناس ما عندهاش ضمان، ولا واحد عندو، يعني بتلاقي كم واحد حالتهم فوق في كل البلد، بس الباقي عايشين كل يوم بيومه، المشكلة الكبيرة مش هاي، المشكلة انو التنقيط بيجي مع بعضه، لأنه موسم الأعراس بالصيف، يعني إحنا عائلتنا كان عندهم ستة أعراس، غير الأصحاب. فهون الخازوق، أول شيء بدك فسطان، أو اثنين، لكل عرس، وإذا كان العرس لأخ، أو ابن عم، النقوط بيجي يقص الظهر، يعني إحنا وأنا بحكي عن زوجي، صار منقط هذا الشهر ستة عشر ألف شيكل، وبعد علينا ثلاث عراس، يعني الليلة العرس بخصناش كثير، بس حطيت أنا وزوجي خمسمائة شيكل، وشاعرين انو مقصرين لأنه الوجبة لحالها بتكلف ميتين شيكل" .

كانت الحاجّة تنصت بانتباه شديد للأخبار على»الجزيرة" ، وتضرب كفيها مولولة بهمس، ثم

تلتفت نحوها وتقول: «كيفك انه بقعدوا بالساعات يحكوا كيف بيعملوا أكل، وبعدين بالساعات بحكوا عن شو أكلوا، هذه البلد كلها ما في عندها غير الأكل واللبس، ولا مرة شفت واحد سأل شو صار بالدنيا، هاي بقولوا على التلفزيون انه محاصرين الصدر بالنجف، صار لهم كم يوم؟ ولا حدا سائل عنه، ليش هم اليهود بعرفوش؟ بعرفوهم، قاعدين لبطونهم، قاعدين لأكل المحاشي والكبة واللّحمة، واليهود قاعدين يعمروا في بلدهم، ويقتلوا بها الفلسطينية، والله والله ما الهم دين يعبدوه، طيب وبتحجبوا لليه؟ موضة؟ والله كأنها موضة! طيب كيف في منهن بتحجبوا وبصلُّوش؟ وبحكوا على العالم، بتشوفيهم بحكوا عن هذا عمل، وهذا سوّى، وهذا راح، كيف بعرفوا؟ أنا بقولك فاضيين الأشغال، وخصوصاً النسوان، أولادهم في الشارع يا ولدي، وهنِّ قاعدات للدواوين، واللي بتشتغل منهن جوزها قاعد، وبيستلم معاشها، حتى معلمات المدارس فيهن بروح معاشها على حساب زوجها. أنا بقول هذه هي جهنم، الحرامي فوق، والمسكين بظل مسكين، والله ما هي رايحة إلا على الفلسطينيين بالضفة وغزة، كله رجع على بلاده إلا همّ".

حمودة ينظر إلى وجه الحاجّة الحزين ويقول لها بنزق: «انت بتسمي هذي عيشة؟ إحنا عيشتنا مش عيشة، إحنا عيشتنا من قلة الموت، أقلك هذه حلاوة الروح، وبعدين الفلسطينية في الضفة وغزة بِبَيْنوش عنّا، إذا زاروا حدا من هون، بزوروا البشاوات، لا بزوروني ولا بزوروكي، وأنا بحكيش عن الناس اللّي مثلنا، أنا بحكي عن هذول اللّي بِهبْروا بهذا الشعب، كل واحد منهم هَبَرْلو هَبْرَة، بصير فاضي الأشغال للتنظير في الوطنية، إذا إحنا هون جزء من شعبهم؟ خليهم ييجوا لعنده، الشعب مش أعضاء الكنيست، الشعب أنا وانت، طيب ما هم شافوا انو خسروا ثلاثة أعضاء في مرة واحدة، ما كانت رسالة لهذول المنظِّرين انه في شيء غلط؟ إذا لأ، والرسالة ما وصلت، معناها انه كمان هم مثلنا مش مطلعين على الأخبار. أو إنهم قرأوا على روحنا الفاتحة، وإذا هذا صحيح؟ معناه إنهم في المكان الخطأ. هذه مش قيادة، القيادة الحقَّة، هي اللِّي بتعيش مع شعبها. إحنا، يا حاجّة، ناس عم بتعيش على الكفاف، طيب ما انت شايفة انه الناس بتخلف أولاد عشان يكبر التأمين، وإسرائيل منعت اللّي عنده أولاد اثنين فقط من الحق في التأمين، فصارت الناس تعمل خمسة أولاد! طيب شو؟ تقوليلهم متعملوش أولاد لأنكم فقراء؟ ولاحظي أنه دون اتفاق بين الناس وسعت العيلة، لأنه يظلوا على أولاد اثنين، مفش قرش واحد بفوت على البيت،

إذا في خمسة، في أكم قرش يدخل. الناس مش طمع في التأمين، الموضوع حياة أو موت، ما هو هذا هو الحل الوحيد قدامها، شارك الشباب في بداية الانتفاضة، شو صار؟ أجت الحكومة واستباحت دمهم. مين وقف معاهم ؟ ولا حدا، ليه؟ لأنه هذه إسرائيل، والعالم معترف فيها، بما في ذلك العالم العربي، وإحنا يعني اللي بدي أقلك إيّاه انه إحنا موجودين، ومنحاول نعيش ومنخلف أولاد، وهذه أسلم طريقة للتضامن وبعدين شيء معروف انو الجوعان مش راح يقعد يقرأ كتاب! الجوعان بدو سوبر ستار يحلم فيه. وهذا هو اللّي منعملوا، زعلانة ليه؟

صديقة زوجة الابن تسعل وتقول:

«هذا إحنا مناضل وإحنا مش عارفين. «تغرق في الضحك ثم تتابع: »بدي أرجع في الحديث بالنسبة لحديث الحاجّة عن معلمات المدرسة. هم صحيح معلمات لكن الرجال بردّوش عليهن، يعني إذا الواحدة حاولت، بتسمعي صراخ الرجال لآخر الحارة، فهي بتسكت من البهدلة، هون عناّ إحنا ما في جدال بين الزوجين، لأنه ايده طايلة، وإذا ما سكتت، أبوها بوقف ضدها، أمها بتوقف ضدها، وإخوتها، طيب إذا أهلها ضدها، كيف بدها توقف بوحدها، هي بتصير منبوذة من المجتمع، فاللّي بصير انتقام، أما على السكت، بتشتري فساتين وبقدرش يقول لها لأ، هون الناس بتصير تقول معوش يلبِّس زوجته، يعني بتعيش الواحدة معه بتربّي أولاده وبتدير البيت، من طبيخ، من تنظيف، كله عليها، هذا غير الشغل برية البيت، وهو قاعد لا شغلة ولا عملة. يعني في مرة أجت واحدة دكتورة بعلم النفس عملتلنا محاضرة، وحكينا عن هذا الموضوع، لكن حتى هذه الدكتورة مكانتش تفهم انه الإنسان اذا مكانش مربّى على احترام النفس، من سن صغيرة، معندوش القدرة انه يقول أنا! طيب هذه الست اللي بدها توقف وتقول لأ، هي مهانة كل يوم قدام أولادها، قدام أخوتها، من أبوها، طيب كيف إحنا منطلب مش منها وبس، وكمان من أولادها، انه ينجحوا إذا هم مهانين بأمهم، مهما تعلّمت ؟ كل العلم، بدها الإنسانة أهلها بالأول يعترفوا فيها، وبعدين ممكن توقف وتقول لأ . . ».

زوجة الابن تستفسر عن الدكتورة المتحدث عنها ثم تقول: «آه سمعت عنها، هي صحيح بتفهم ومتعلمة كثير، هذه درست في أميركا، وجاي تطبق اللّي ما بِتْطَبّق. وبعدين كثير قاسية، بدها كل الناس تصير مثلها، طيب انت وصلتي، مش كل إنسان عنده إمكانية يوصل، في عناّ هون مصاري، في أهل بمنعوا، ومش كل إنسان مستعد يدفع أو بقدر يدفع الثمن حتى لو بدّو، أكثر

أشي بِضَحِّك إذا منقول لها هيك، بتزعل . » . . .

٨

قاد وصفي سيارته، ولحق به رجا الذي لا يعرف الطريق للخروج من بيت إكليل، ثم إلى كفر ياسيف حتى الطريق الرئيسي، عبر وصفي في وسط قرية أبو سنان التي التحمت بيوتها بقرية كفر ياسيف، ثم اخترق شوارعَ داخلية في وسط القرية . . . . كانت تراقب نظافة الشوارع بدهشة. فكرت في الحاجّة، ماذا يمكن أن تعلق عندما تسألها عن أسباب نظافة كفر ياسيف؟ مقارنة ببلدها التي تحيط بها الجيف، مع أن قريتها تحولت اسميا إلى مدينة، ستغضب حتماً، وستعزو ذلك إلى كثرة الأعراس. أو ذلك يعود إلى أن غالبية كفر ياسيف هم من المسيحيين.

وصل وصفي إلى حوش يتوسط عدداً من البيوت المكونة من طابق واحد، ثم ترجل وأصر أن تنزل . . . هي ورجا لشرب القهوة، وأن يتعرفوا على العائلة.

وفي لحظات قلائل وصلت زوجة رايق، والوالد الذي جاء وعلى محياه ابتسامة طفل. رآها تنظر إلى السيارة الفضية التي وقفت على يمين الساحة، فقال لها فرحاً : «هذه سيارة صوفيا لورين، اشتريت هذه السيارة في الخمسينات، كانت وما زالت أجمل سيارة في البلاد، لما صوّروا فيلم مع صوفيا لورين، اختاروا سيارتي، وأنا كنت السائق لأنه بخليش حدا يركبها، فكان دوري هو : لازم أمر بصوفيا لورين، وهي على الشارع، أوقف لقدامها شوي بعدين أكمل، فأنا مرديتش على المخرج، فوقفت السيارة وفتحت لها الباب، بصيرش ما أركبها؟! هذه صوفيا لورين يا عمي» . انفجر الجميع بالضحك، ثم انطلق في تعديد المحاسن الأخرى للسيارة : «هذه علّمت الأولاد، وبنت بيوت، هذه مباركة، هذه أم الخير لا يمكن أن تباع» .

. . . التفتت إلى رايق الذي كان يسأل رجا وكأنه في امتحان : «كم حرفا تعد بسم الله الرحمن الرحيم ؟«يجيب رايق بعدما تأكد من عدم قدرة رجا على الإجابة : «تسعة عشر حرفاً، ثم استطرد . . وآية الكرسي مكونة من خمسين كلمة ومائة وسبعين حرفاً، وسبع فواصل . » ينظر الأب بإعجاب إلى ابنه، ثم يدخل في مسابقة المعلومات، ويسأل : «ما هي معاني الفاتحة؟» ثم يجيب بنفسه : «معاني الفاتحة موجودة في البسملة، ومعنى البسملة موجود في الباء، ومعناها بي كان وبي يكون ما يكون . «ينتهي من جملته، وينظر إلى ابنيه ويقول، هذا وصفي مبحبش

يحكي كثير، مثل أمه، رايق بحب يعرف وبحب يحكي، ثم ينظر إلى رجا ويقول: «لازم الواحد يقرأ ويعرف، صحيح؟».

رجا يقول له: «لكن هذه المعلومات للمتخصصين، وإذا لم نعرفها لن ينقصنا شيء. «يقول الأب: «كيف؟ يمكن يسأله الإنسان عن معلومه، آه. .؟ شو يقله بعرفش؟ لازم الواحد يعرف بكل أشي، لكان هذول الأمريكان والإسرائيلية كيف حاكمين العالم، بالمعلومة، والخبث، طيب شوف مثلاً وين بن لادن؟. . عند الأمريكان. وين صدام؟ عند الأمريكان. يعني فاكر انت انه في محاكمة لصدام؟ لأ، لأنه محاكمته ضدهم، كيف بتحاكم بني آدم دون دستور؟ مين بحط الدستور؟ الحكومة. أين الحكومة؟ هذه حكومة؟ هذه مش حكومة. دير بالك أميركا بتتعلم من إسرائيل، مش العكس. . .

نظرت إلى السماء التي التحفت لوناً أزرقَ داكناً، أضاءت النجوم بعضاً منه، استرقت النظر إلى سيارة صوفيا لورين التي وقفت وكأنها في انتظار نجمة ستنزل على سلم ناري البريق.

وجاء صوت أفرام هامساً في ذهنها قائلا: «الحرب على العراق أحبطت المجتمع العربي برمته، عرب إسرائيل، والعرب في مصر، وفي المغرب، وفي الجزائر، وسوريا، جميعهم أحبطوا، فقدوا الإيمان بكل شيء! هذا الرقص الذي ترينه في الأعراس، هو عرس أو قنبلة، سيتحول إلى جنازة جماعية، لا تعتقدي أنهم فرحون عندما يشاركون في الأعراس، إنهم يتأففون مبتسمين، إنهم يتآكلون من الداخل، إنهم يذهبون إلى العرس كما يذهبون إلى الجنازة، يعودون إلى بيوتهم مع أجساد منهكة مكدودة، ان الذي يقول بأن هؤلاء لا يبالون بما يحدث وراء الخط الأخضر أو بما يحدث في أي مكان آخر، هو إنسان جاهل بآلام هؤلاء، والجاهل هو ظالم، والظالم موجود في مكان آمن، دون آلام، إن هؤلاء يشعرون بالمسؤولية، ويشعرون بالفشل الجماعي، إن عرب إسرائيل ظلموا تاريخياً أكثر من مرة، وأهملوا مرّات.

٩

. . . ما زالت الساعة السادسة، و ما زال الليل مستكيناً بزرقته الداكنة، نظرت نحو الأفق ورأت لوناً زهرياً يزحف نحو الليل، معلنا عن يوم يحمل القيظ، سرعت من خطاها نحو الجنوب، لتسبق خيوط الشمس، لحق بها حمودة رفيقها في رياضة المشي، مرّاً أمام بيت موسى الذي يجلس في

ذات المكان في كل صباح ، ولكن كان مقعده خالياً في هذه الساعة المبكرة من الصباح . نظرت إلى المقعد الذي بدا وحيداً دون صاحبه ، واقترحت على حمودي أن يخبئا الكرسي ، بعد تردد قليل . . نفذ حمودي الفكرة وهو مسرور ، لأن فقدان المقعد والبحث عنه سيكون جزءاً من حكايات جلسة العصر أمام بيت فوزي ، هذا ناهيك عن صاحب المقعد ، ودهشته للحدث الذي سيغير من روتين سنوات بدأت صباحات أيامها على هذا المقعد مع فنجان قهوة ، والنظر إلى المارة أمام البيت .

. . . كان رنين ضحكاتهما لتخيلهما موسى يبحث عن مقعده ، يشق السكون النادر في البلد . وربما طالت ساعات الهدوء بسبب عطلة يوم السبت ، الذي كان موعداً لدزينة من الأعراس ، التي تسابق أصحابها في الانتهاء من تنظيمها قبل قدوم فصل الشتاء ، الذي خصص للإخصاب . ابتسمت ابتسامة عريضة ، عندما انتبهت أن الموعد الوحيد الذي تحرص هذه البلد على الوفاء به ، هو موعد العرس ، أو الجنازة ، وما عدا ذلك فهو مرتبط بالتخمينات ، ومرتبط بمواقيت مساحتها ساعات ، ولم تسمع أحدهم يقول : لقاؤنا في الساعة الرابعة أو الخامسة ، وإنما بعد الظهر ، أو قبل العشاء . حتى المحامي الذي ضربت معه موعداً في الساعة السادسة مساء في مكتبه ، اضطرت أن تذهب إلى بيته ، وتنتظر حتى يستيقظ ، ثم يلملم أشياءه متذمراً منها ، ومن طريقتها ، ثم يتمتم ويقول مفكري حالها كأنها في أوروبا !

. . . سارت بهمة بحذاء محمد حتى (أرض الفول) ، التي جاورت (أرض عباس) ، التي اصطفت فيها أشجار زيتون متشابهة في الحجم وفي اللون ، وامتدت الأشجار حتى تلة ربضت على قمتها مستوطنة تراقبها من على تلة ، مستوطنة غرقت في سكون يوم السبت . تناول محمد منشفة من على وسطه ، نشف شعره الذي تبلل من العرق ، وقال :

«هذه المستوطنة بنوها على أرض مشاع ما عدا قطعتي أرض ، أحدهم باع ، أو بادل قطعته بقطعة أخرى ، لكن الثاني رفض البيع رغم جميع المغريات التي عرضتها الحكومة عليه ، صاحب هذه الأرض عنيد ، ولا يمكن يبيع أرضه لليهود ، ولم يهمل العناية بأرضه ، بروح في نص المستوطنة بحرثها بزرعها وهم عينيهم بتتطّلع» .

سارا بصمت ، وكان صوت خطواتهم على التراب هو الشيء الوحيد المسموع ، وبقيا ملازمين الصمت ، حتى دخلا القرية من أطرافها ، مرّا بزوجين جلسا في ساحة البيت يرتشفان القهوة ، رفع حمودة صوته بتحية الصباح . فسأله الرجل : «لوين ؟» قال حمودي : «عند هيام» . دعا الرجل إلى

شرب القهوة وقال: «هيام وزوجها وأولادها نايمين، كان الليلة عندهم عرس، بعد يوم شغل، اتركهم يناموا وتعال اشرب قهوة».

دخلا إلى ساحة نظيفة، انتشرت فيها أصص الورود، وفاح عطر الياسمين من مكان ما . . . وضعت على الطاولة كوز رمان كانت قد اقتطفته من شجرة رمان قريبة من الحي، جففت عرقها، وتناولت فنجان القهوة من سيدة بدت في الخمسينات من عمرها، رقيقة العود، رغم الابتسامة التي رسمتها على محياها إلا أن التعب يبدو عليها عندما اقتربت وبيدها كأس ماء بارد. سأل حمودة إذا كانت المياه ملوثة، فنظر الرجل إليه مستفسراً، فقال حمودة: «يا رجل عناّ في البلد المي ملوثة، والتجار غلُّو سعر الزجاجة ثلاث أضعاف، صار سعر المي بسعر اللحمة والسمك. «قال الرجل بحزن: «ما تجيب سيرة السمك يا حمودي، والله اشتريت ثلاجة لحفظ شحنة سمك، وخربت الثلاجة، وخرب بيتي بخرابها، ستة آلاف شيكل اشتريت سمك، كلُّه راح، قلنا هذه فرجت، وقبل ما نسمي بسم الله، راح كل شي، الدولة خربانه يا حمودي، هذا قديش صار لي قاعد عن الشغل؟ تركنا الخيار بعد ما تركوه الفلاحين بأرضه! بسواش تعبه".

عادت السيدة بمزيد من القهوة والكعك وقالت مؤيدة: «حكومة مكسورة، طيب صار سنة ما شفت عمار بالبلد، الناس لمّا تبني معناه في فلوس بالبلد، لما بوقف العمار معناها فش، الناس عايشه على التأمين الوطني، وشو التأمين الوطني؟ ما انت عارف، فوق الذل والنّطرة بالدور، بعطوك قروش! هذا بقيم عمار؟ هذا معناه في دمار للعمار. "

سأل حمودي عن أخبار المجلس المحلي، فقال الرجل: "سقط الرئيس، وعينت الحكومة الأعضاء، اثنين يهود واثنين من القرية، وبيني وبينك، هذا الوضع أفضل للبلد، يا رجل مليون شيكل راحوا ضيافة! ليه؟ بسجلوا ضيافة، وبحطّوها بجيابهم، والرئيس عنده مطعم، بدعي فلان وعلان وبسجل ضيافة، هذا بنى مزرعة بتخوف من وين؟ هو راكب مرسيدس وزوجته راكبه مرسيدس، من وين؟ إحنا منستاهل، منستاهل يحكمونا يهود". تحدث الرجل بصوت منهك ونفس مقهورة، تنفس بعمق وأشعل سيجارة وأخذ منها أنفاسا عميقة صامتاً . . .

انتقل القهر إليها، وأشعلت سيجارة، وملأت رئتيها بدخانها، نظرت إلى السماء الزرقاء التي أضيئت بشمس واعدة بحرارة ستحرق أي نسيم قد يتسلل من ناحية البحر. ثم حولت نظرها إلى حمودي الذي قال بشيء من ذات القهر: «عناّ في البلدية في عجز بثمانين مليون شيكل، العمال ما

استلموا رواتبهم من سبعة أشهر، لأنه رئيسنا السابق شغل مائتي عامل فوق طاقة الميزانية، لكسب الأصوات. «سأل الرجل: «وكيف عامل الرئيس الجديد يا حمودي عندكم في البلد؟«حمودي بابتسامة: «رئيسنا ما زال جديد صار له قريب السنة، وهو جديد، تنشوف لما يصير قديم شو بدو يصير؟ بلدنا مزبلة كبيرة، برموا الجيف على الطريق، بشموها وهم ماشيين، بشفوها وهم قاعدين يشربوا قهوة، بيمر الصيف، وبعده الشتاء، والجيف بتتحول عظم، ولا واحد عينه بترف أو يتحرّك». قال الرجل: «العرب بقتلوا أنفسهم بأنفسهم بدون مساعدة أحد».

. . . تجهم وجهها بسبب الحديث الذي أعاد إلى مخيلتها مناظر الجيف، التي ارتبطت صورتها مع مسؤول البيئة، حاولت جاهدة إبعاد تلك الصورة المؤذية، وبحثت في رأسها عن صورة جميلة، لتتسلى بها، فكرت بيوسي الذي يعمل كمفتش في وزارة التربية، أتاها صوته وهو يقول: أنا أحب الدروز أكثر من المسلمين، لأنهم رجال. ثم تسمع صوت زكريا الحردان يرد عليه، هم الدروز شو هم؟ هم مسلمين. . . ثم يأتيها صوت امرأة درزية من المغار، تقول لها بعد أن حاولت جاهدة بيعها ملابس داخلية: المسيحية بشتروا هذه الموديلات، لأنهم بفهموا فيها. . . ثم رأت راضي شحادة وزوجته منيرة اللذين ما زالا يفنيان عمرهما في المسرح، . . . أضاء وجهها بابتسامة، عندما ناولتها منيرة بضعة أرغفة من طحين القمح الصافي، صنعتها بيدها، رأت نفسها تمسك بالأرغفة النادرة في هذه البلاد، التي تأكل خبزاً بطعم تبن مطاطي المضغ، مهما علكته فهو يبقى في الفم كتلة واحدة، ومن اليأس يزدرده المرء على مضض، ثم تعود صورة راضي الذي حمّلها بكومة كتب كتبها في العشرين عاما التي لم تره فيها. وتنتصب أمامها فقرة كانت قد قرأتها في كتابه ـــ مسرح وحرامية ـــ(كان هزاّز فواّز الغماّز وهو أحد شخوص مسرحية هيصة، يقول إن كلمة «فلامنكو» أوجدها الأسبان لتأثرهم باللغة العربية عندما حكم المسلمون الأندلس، وخلال سهراتهم كان العرب يطربون ويبدون إعجابهم بالرقص والفنانين ويقولون لهم: «فلا حرمنا منكو» وهذه الكلمة فهمها الأسبان«فلامنكو». وبما أن قائلها «هزاّز فواّز الغماّز» شخصية مهزوز وقالها في سياق تخبيصاته، ظنّها الجمهور نكتة، وليست حقيقة، فضحكوا على هزاّز وعلى ادعائه بأن للعرب فضلاً على الأسبان، ويتغامزون في ما بينهم ويقولون: أيعقل أن يكون للعرب فضل على أحد وحالتهم يرثى لها؟). . .

كان العرق يتساقط بغزارة من على جبهتها ورقبتها. . . وأتاها صوت سهيل عاتباً على ما آل

إليه الناس داخل الخط الأخضر . . ثم علا صوت ليانا الحاد يقول : أين هم؟ إنهم غير موجودين في المكان ، لا هون ولا هون . . . اختفى طيف ليانة . . . واتاها صوت أنغريد ساخراً : يكفي أن يمتلك المرء أكثر قليلاً من الآخر ، حتى يرغب في سلب ما يمتلكه هذا الآخر ، أو يكفي لأن ينظر إليه بدونية . . . وسمعت حسنين هيكل يقول : فرطنا في القضية الفلسطينية ، وفرطنا في مسيحية الشرق ، وعجزنا عن احترام التنوع ، السودانيون سيخسرون بلادهم لهذا السبب ، والعراقيون خسروا بلادهم لهذا السبب . . .

بدت شاحبة ، واجمة . . . تدافعت الأفكار في رأسها . . . وضعت وجهها في كفيها ، تنصت في ذاكرتها إلى صوت جاء من أعماق العصور . . يذكرها بصفحة من تاريخ مضيء . . آنذاك كانت أوروبا غارقة في جهالة العصور الوسطى ، وعاد الصوت يناجيها ، ويهمس لها بحديث هو حديث الروح ، انظري إلى عجلة التاريخ كيف تدور ، وكيف توزع الأدوار بالتناوب . . وكيف تفنى الحضارات . . ترى هل كانت أوروبا هي المسؤولة عما آل إليه حالها في عصر الظلمات؟

ترى هل تُفنى الحضارات بفعل الإنسان وحده؟ وهل من الحتمي أن يؤدي صراع الحضارات إلى قيام حضارة واندثار أخرى؟ أم أن الإنسان قادر على تحويل هذا الصراع إلى حوار يمهد لبزوغ عصر حضاري جديد تلتقي فيه المصالح ، و تتناغم فيه الأفكار ، انطلاقاً من الوعي بالمصير المشترك؟

سول بيللو

الناطق باسم الواقعية الأمريكية

منذ حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٦، وربما منذ وقت إصداره روايته «مغامرات أوغي مارتش» (١٩٥٣)، أصبح الكاتب الأمريكي الراحل سول بيللو (١٩١٥-٢٠٠٥) الناطق الأبرز باسم الواقعية الأمريكية بعد وليام فوكنر، فلا أحد يضاهيه في رسم صورة الحياة الأمريكية المتأزمة، سوى ذلك الكاتب الأمريكي الجنوبي الذي كثيرا ما يقرن اسمه باسم بيللو الذي حمله أبواه، وهو لم يزل رضيعاً، قاطعين الحدود بين كندا وأمريكا، حيث استقرت العائلة في شيكاغو، مسرح روايات بيللو وقصصه.

يرى بيللو أن على الكاتب الحقيقي في هذا الزمان أن ينفذ إلى أعماق الإنسان المعاصر حين يرسم شخصياته، ويصور المجاهل النفسية القابعة في أعماقها، بدل الالتفات المبالغ فيه إلى الشرط الاجتماعي الذي تعيشه هذه الشخصيات. ومن هنا، فإن الموضوعات الرئيسية التي تعالجها رواياته، وكذلك مسرحياته وقصصه، أضف إلى ذلك مقالاته التي تشبه مقاطع غير مكتملة من رواياته وقصصه، تدور حول تمزقات الحياة الغربية المعاصرة، والاضطراب والضياع والشعور بعدم الراحة التي يشعر بها الإنسان الحديث. وهو يشدد على شروط الذكاء الشخصي والفردية والكرامة الإنسانية ضد المادية الراهنة التي تحط من شعور الفرد بإنسانيته.

الشخصية الرئيسية في عمل سول بيللو، هي شخصية الإنسان الهامشي الذي يحس باغترابه عن العالم، وكونه عالقا بين النقص الفعلي في شخصيته والنقص الذي يسبغه عليه المجتمع والأصدقاء. إن شخصياته تتمتع بالذكاء الميتافيزيقي، والقدرة الخارقة على اللعب بالكلمات، والحدس الفلسفي، لكنها في الوقت نفسه تشعر بالتعاسة الغامرة المرعبة التي تشدها من كل جانب. إن أبطاله، أوغي مارتش وهندرسون وهيرتزوغ، خشنو الطابع، يتصرفون في العادة بفظاظة صادمة؛ ويقول نقاده إن الشخصيات التي يحتشد بها عمله هي انعكاسات لشخصه، وتربيته اليهودية في شيكاغو، حيث تتقاطع حياته مع فنه بصورة لا تخطئها العين. وكما يقول الناقد الأمريكي إرفنغ هاو، فإن «أسلوب بيللو هو مزيج من التبجح الثقافي ولغة الشارع التي تعكس أصول الكاتب وتربيته اليهودية». إنه ماهر في تصوير الشخصيات، يستمد من حياته قطعا باهرة من الفوضى التي لازمته طوال عمره بعد خمس

زيجات جعلت علاقته بأبنائه معقدة غير سعيدة.

الثيمات الأساسية في عمل بيللو واضحة منذ روايته الأولى «الرجل العالق» The Dangling Man (1944)، تلك الرواية الكافكاوية المزاج والمبنية بصورة جزئية على التجربة الحياتية للمؤلف. إنها يوميات شاب ينتظر دخول الجيش خلال الحرب العالمية الثانية، حيث يترك جوزيف عمله، ويقرر الركون إلى الراحة والانشغال بالقراءة قبل أن يلتحق بالجيش، ويختبر جحيم تجربة الحرب. لكن تلك الراحة المخطط لها تتحول إلى رحلة نحو عالم اللافعل واللامعنى، فيبدأ بطل بيللو بفحص قيم الصداقة ومعنى العائلة والحياة. وبعد شهور من حالة التبطل التي يعيشها جوزيف، يقرر الالتحاق بصورة نهائية بالجيش بسبب تحول عيشه اليومي إلى مجرد عبث لا معنى له، وتكرار لا طائل من ورائه.

«الضحية» (1947) تشبه الرواية السابقة في عوالمها، وطبائع شخصياتها، ولكنها تفترق عنها في التركيز على الشكل، ومحاولة ابتداع لغة مقتصدة، تذهب إلى هدفها دون مواربة، ودون دوران حول المعنى الذي تسعى إلى تأكيده. في هذه الرواية، التي تروي حياة شخص يهودي ينوء تحت ثقل مسؤولياته العائلية والإنسانية، ويواجه كراهية اليهود في مجتمعه بإحساس الضحية، يرسم بيللو صورة موحشة كئيبة لغياب المنطق في الحياة الإنسانية المعاصرة، للموت والأسى، ومحاولة الإنسان التأقلم مع شرطه الوجودي وقبول إحساس الضحية.

البداية الحقيقية لبيللو في عالم الرواية تتمثل في «مغامرات أوغي مارتش» (1953)، التي يمكن القول إنها صنعت اسمه في الأدب الأمريكي. رواية بيكاريسكية تنتمي إلى عالم الروايات الكبرى في تاريخ النوع بدءاً من «دون كيشوت» لسيرفانتيس، وهي تعلن عن نفسها في السطور الأولى بلغة عامية تذكر باندفاعات موسيقى الجاز: «أنا أمريكي، في شيكاغو ولدت ـ شيكاغو، تلك المدينة الكئيبة ـ أندفع باتجاه الأشياء كما علّمت نفسي، بأسلوب حر، وسوف أحقق ذاتي بطريقتي: أول من يقرع وأول من يدخل: لغايات بريئة أحيانا، وغير بريئة أحيانا أخرى». بتلك الجمل الحادة المقتصدة الخالية من البلاغة يحكي بيللو حكاية صبي من أبناء شيكاغو ولد لأم معاقة. يحيا أوغي مارتش حياة أمريكية بريئة مندفعة، وسعادة غامرة، غير عابئ بما حوله من مشكلات وصعوبات في وسطه العائلي، أو في مدينته التي تطحن الإنسان وتدمر براءته، خصوصا أن أوغي مولود لعائلة يهودية، وهو يضطر لتقلب الأحوال من حوله في أمريكا الأربعينيات أن يكسب عيشه بطرق مختلفة، ويواجه ضاحكاً كل ما تعرضه عليه الحياة الأمريكية في تلك الحقبة التي شهدت الحرب العالمية الثانية، بما في ذلك من انتشار للدعارة، ولجوء الفتيات إلى الإجهاض والتلاعب والفساد السياسيين، والسوق السوداء، والانحراف الجنسي.

تتضح لنا شخصية الإنسان الهامشي أكثر فأكثر في رواية بيللو «عش يومك» (1956) Seize the Day (التي نترجم هنا بضع صفحات منها تمثيلا على عمل بيللو). «عش يومك» تحكي عن رجل في منتصف العمر يدعى تومي ويلهيلم يدفع دفعا ليشهد بنفسه افتقاد الطريق ولا معنى الحياة، وكونه شخصاً فاشلاً لا نفع فيه كما يراه أبوه. ولكي يسقط ويلهيلم هذه التهمة عن نفسه، يقرر أن يعيش حياة مستقلة ويحقق ما يعتقد أنه يغير وجهة نظر أبيه عنه، فيسعى من ثمّ لكي يصبح غنيا يمتلك الكثير من المال. لكنه خلال رحلته إلى حياة الغنى يتبين تفاهة المال، ولا جدوى الطريق التي اختارها ليرضي أباه. إنه يتوصل إلى أن جمال الحياة الإنسانية يكمن في الصلاة على ميت غريب صادفه في الطريق، لا في الجري وراء المال، أو في الصراع الوحشي الدائر بين البشر للاستئثار بمقتنيات الحياة المادية.

«هندرسون ملك المطر» (1959)، تتخذ من حياة رجال الأعمال وأصحاب الملايين مادة للتأمل في

الحياة الأولى البسيطة العارية من كل زخرف. إن المليونير يوجين هندرسون يشد الرحال إلى إفريقيا ليكون قريبا من مسقط رأس البشرية، ملتصقاً بالطبيعة البكر، ناسياً صراع البشر حول المال والثروة. إنها فانتازيا تصور تآكل الروح الإنسانية في عالم أمريكا الصاعدة نحو الهيمنة في زمن ما بعد الحرب العالمية الثانية، ومحاولة بطلها الابتعاد ما أمكنه عن تلك الغابة البشرية التي يسودها الصراع والرغبة المحمومة في الكسب، وصولاً إلى قدر من التطهر الروحي عبر الاتصال بالطبيعة القريبة من خطوات الإنسان الأولى. ويقر هندرسون، بعد أن يتعرف على القوة البدائية التي يمتلكها الأسد وكذلك رجل القبيلة، بأن الطبيعة الإنسانية، بكل ما فيها من خير وبساطة، موجودة بالفعل بعيدا عن عالم المال والتشوهات التي يخلقها في روح الإنسان. وتعمل الرحلة إلى إفريقيا على تنقية روحه وتوجيه رغباته لفعل الخير للآخرين، وحب زوجته وعائلته، وتلقف متعة الوجود دون اهتمام بالمال والجاه والثروة.

بدءاً من الرواية السابقة تشكل بطل سول بيللو النموذجي: الرجل الذي يحس بكونه منفيا ثقافيا، مختلفا عن السياق الاجتماعي الذي يحف به من كل جانب، ولكنه يحاول ما أمكنه التشديد على هويته التي تحميه من فوضى الأفكار والتشديد الوسواسي على النجاح والرفعة الاقتصادية. في روايته «هيرتزوغ» (1964)، يبتكر بيللو شخصية تتصفى من خلالها طبيعة المثقف الأمريكي في ستينيات القرن الماضي. إن هيرتزوغ، على عتبة طلاق ثان (نتيجة خيانة زوجته له مع أعز أصدقائه) وفي اللحظة التي يقرر فيها العدول عن الانتحار، يبدأ في تأمل معنى الوجود الإنساني من خلال كتابة رسائل (لا يرسلها أبدا) إلى أصدقائه وعائلته، وإلى أشخاص مشهورين، من الأحياء والأموات؛ بل إنه يكتب كذلك رسائل يوجهها إلى نفسه ويتساءل فيها عن معنى العيش والوجود والعلاقات بين البشر. وتتركز رسائله، التي تهدف إلى التوصل إلى رسم صورته الشخصية ومحاولة القبض على معنى لحياته، على مشاعره تجاه ماضيه اليهودي، خصوصا أن هيرتزوغ يشعر أنه منغرس تماما في الحياة الثقافية المسيحية. إنه يحفظ تاريخ الغرب المسيحي عن ظهر قلب، كما أنه يتقبل تأملات الفلاسفة وعلماء اللاهوت المسيحيين بوصفها معتقداته الشخصية. وقد تزوج لهذا السبب امرأة مسيحية. لكن الحياة تبدأ فجأة في التدهور والتفكك والانهيار من حوله، ويدخل هيرتزوغ حالة من اللاتوازن والاضطراب النفسي وعدم اليقين، فينطلق للبحث عن نقطة التوازن بين فرديته المعاصرة وميراثه البعيد.

كانت رواية «هيرتزوغ» قد وضعت بيللو على قائمة أكثر الكتّاب مبيعا في أمريكا. لقد أصبح بيللو، الذي بلغ عتبة الخمسين من العمر وقت صدور الرواية، واحدا من أبرز كتّاب أمريكا في نهاية ستينيات القرن الماضي. وفي تلك الأثناء قام الكاتب بتغطية حرب حزيران لمجلة تايم الأمريكية، ولكنه بعد ذلك بسنوات نشر كتابا بعنوان «إلى القدس وبالعكس» (1976)، مركّزاً على تصوير العديد من الشخصيات التي قابلها في العام الفائت لنشر الكتاب، مبتعدا عن توفير جواب للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وهاربا نحو اختباراته النفسية على الشخصيات، بدلا من تقديم قراءة سوسيولوجية لما رآه في رحلته إلى أرض الصراع. لكنه يكتشف في النهاية أن مأساة اليهود توفر معادلا رمزيا للتجربة البشرية في القرن العشرين!

ظل سول بيللو سجين ذاكرته اليهودية في أعماله جميعها، خصوصا تلك الروايات التي أنجزها في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. في «كوكب السيد ساملر» (1970) يستعيد بيللو حكاية رجل مسن ناج من الكارثة اليهودية، ويتأمل آرثر ساملر، الذي يمثل العالم القديم في مواجهة العالم الجديد، حياة الناس في الجزء العلوي من مدينة نيويورك، مشددا على سقوط الثقافة الغربية وانهيارها وبلوغها هاوية

المادية وجنون المال. لكن تأملات ساملر تضعه في قلب الثقافة المسيحية الغربية التي يعشقها، منفصلا عن ماضيه اليهودي، ومحاولا التأكيد على مثاليات العقيدة الإنسانية التي شكلت فيما مضى العصب الأساسي للحياة الثقافية في أوروبا الشرقية التي نزح عنها ساملر.

في «هدية همبولت» (1975)، يرسم بيللو بورتريهاً شخصياً لصديقه وملهمه الشاعر الأمريكي السكير ديلمور شوارتز. تعالج هذه الرواية، التي تعد من بين أفضل أعماله، العلاقة بين كاتب شاب مسحور بالفن والفنانين (تشارلي سيترين)، وملهمه المجنون فون همبولت فلايشر الذي يرحل باتجاه الشرق للقاء إلهه، ما يجعل الكاتب الشاب ينبهر بالطبيعة الكاريزمية التي يمتلكها الشاعر، ويقيم علاقة صداقة معه. ولا يفترق الكاتب وملهمه إلا بعد نجاح الكاتب الشاب خلال عمله في مسارح برودواي، واتهام همبولت له بسرقة شخصيته في مسرحيته التي يؤلفها الكاتب الشاب (تماما كما فعل بيللو في اتخاذه علاقته بصديقه ديلمور شوارتز موضوعا لروايته هذه). وتركز الرواية حبكتها حول تأملات تشارلي لعالم همبولت وقيمته الحقيقية كفنان ومصدر إلهام، وتصور اليأس وجنون الريبة اللذين يقضيان عليه في النهاية. إن همبولت رغم موته يظل جزءا من ذاكرة تشارلي الذي يكتشف جنون ملهمه فيما بعد؛ لكن الشاعر الملهم يصبح موضوع المسرحية العبثية التي يكتبها تشارلي وتكاد تتحول إلى فيلم سينمائي ناجح. ومع مرور السنوات يتوصل تشارلي إلى أن همبولت كان عبقريا إلى حد الجنون قتلته قصائده التي لم يكتبها. وفي لحظة الاكتشاف تلك، يستطيع تشارلي أن يتعايش مع ذكرياته مع همبولت، متوصلا في بحثه إلى أن ملهمه أساء استخدام موهبته، حيث يعيد دفن جسد همبولت، في إشارة طقسية إلى عبور تشارلي وتحرره من ذكرى همبولت.

ولد بيللو في العاشر من حزيران أو تموز 1915، لوالدين يهوديين مهاجرين من أصل روسي، في بلدة صغيرة في كويبك (كندا)، وعاش سنوات طفولته في شيكاغو، إلينوي، ضمن عائلة تتكلم لغات عديدة (الإنجليزية، الفرنسية، الإيدش، العبرية). كانت العائلة يهودية متعصبة، ومن ثمّ فإن الأجواء التي يستعيدها في رواياته هي أجواء عائلة متدينة إلى درجة الإيمان بالخرافات. تخرج بيللو من جامعة نورثويسترن عام 1937 بتخصص في الأنثروبولوجيا و علم الاجتماع، ثم التحق بجامعة ويسكونسن التي سرعان ما تركها ليتفرغ لاهتمامه الأساسي، وهو كتابة الرواية والقصة والمسرح. وقد أعال نفسه لمدة أربع سنوات بالعمل مدرساً في كلية المعلمين؛ ثم خدم خلال الحرب العالمية الثانية في البحرية التجارية، وعمل فيما بعد في هيئة التحرير الإضافية في الموسوعة البريطانية.

عام 1947، نشر بيللو روايته الثانية «الضحية»، وعام 1953 روايته «مغامرات أوغي مارتش» التي فازت بجائزة الكتاب الوطني. ظهرت روايته «عش يومك» عام 1956، ثم ظهرت روايته «هيرتزوج» (1964)، و« كوكب السيد ساملر» (1970)، و«هدية همبولت» (1975)، و«معظمهم يموتون بالسكتة القلبية» (1987)، و«الحقيقي» (1996)، و«رافلشتاين» (2000)، إضافة إلى روايات أخرى ومجموعات قصصية وعدد من المسرحيات. فاز بيللو بجائزة بوليتزر عام 1976، و في العام نفسه أصبح سابع أمريكي يفوز بجائزة نوبل للآداب.

توفي بيللو في السادس من نيسان 2005.

فخري صالح/عمّان

مقطع من رواية بيللو

القصيرة «عش يومك»

كان لروبين، الرجل الذي يجلس في كشك بيع الصحف، عينان ضعيفتان. لربما لا تكونان ضعيفتين حقاً لكنهما كانتا ضعيفتي التعبير بغطاءي جفنين يبدوان مخرّمين، ويلتفان إلى أسفل عند زاويتي العينين. كان أنيق المظهر. لم يكن ذلك ضروريا ـ إذ كان يقف وراء النضد طوال الوقت ـ لكنه كان أنيقا بصورة واضحة. كان يرتدي حلة بنية غالية الثمن؛ وكان الكمّان يضايقان الشعر في يديه الصغيرتين. كان يرتدي ربطة عنق من نوع الكونتيسة مارا. حين اقترب ويلهيلم لم يكن روبين قادراً على رؤيته؛ تطلع حالماً باتجاه فندق انسونيا، الذي كان بالإمكان رؤيته من الزاوية التي يقف هو فيها على بعد عدة عمارات. لقد بني انسونيا، وهو معلم مميز مجاور، من قبل ستانفورد وايت. كان يبدو مثل قصر باروكي من قصور براغ أو ميونيخ ازداد حجمه مئات المرات، بأبراج وقباب وفجوات وفقاعات مصنوعة من المعدن الذي تحول إلى اللون الأخضر بسبب كثرة تعرضه للهواء، وزخارف معدنية وفسطونات. كانت أنتينات التلفزيون السوداء اللون مزروعة بكثافة حول قممه المستديرة. وبتأثير التغيرات في الطقس، كان يبدو بلون الرخام أو بلون ماء البحر، أسود بلون الاردواز في الضباب، أبيض مثل حجر التوفة في ضوء الشمس. هذا الصباح بدا بلون ظله المنعكس في المياه العميقة، أبيض ومتقزعا في قسمه العلوي، وتشوهات مسامية الشكل في قسمه السفلي. و معا حدق الرجلان باتجاهه.

قال روبين: «أبوك في الداخل الآن يتناول طعام الإفطار، السيد العجوز».

«آه، نعم؟ لقد سبقني اليوم؟»

«إنه قميص جميل جدا ذلك الذي ترتديه»، قال روبين. «من أين اشتريته، يا ساكس؟»

«إنه من عند جاك فاغمان، من شيكاغو».

حتى في أسوأ حالاته المعنوية، كان ويلهيلم قادراً على أن يجعد جبهته بطريقة تظهره مبتهجاً. كانت حركات وجهه البطيئة الصامتة جذابة جدا. تراجع خطوة إلى الخلف، وكأنه يرغب في أن يقف على مبعدة من نفسه ويحدق مليا في قميصه. كانت النظرة التي ظهرت على وجهه هزلية، تعليقا على الفوضى التي هو فيها. كان يحب أن يرتدي ملابس جيدة ومتسقة، ولكنه بعد أن يكمل ارتداءها كانت كل قطعة تبدو وحدها. ضحك ويلهيلم مما جعله يلهث قليلا؛ وبدت أسنانه صغيرة؛ أما خداه فقد بدوا، عندما ضحك وانتفخ وجهه، مستديرين، وبدا أكثر شبابا من حقيقة عمره. في الأيام الماضية،

□

هذه ترجمة للصفحات 8 ـ 13 من: Saul Bellow، Seize the Day، Penguin Books، Harmondsworth، 1966.

وبينما كان في السنة التحضيرية في الكلية يرتدي معطفا من فرو الراكون، وقبعة على رأسه الأشقر، اعتاد أبوه أن يقول إن رجلاً في مثل حجمه يمكن أن يسحر طائرا على شجرة. وقد ظل ويلهيلم يحتفظ بسحر كبير إلى هذه اللحظة.

«أنا أحب هذا اللون الأبيض - الرمادي الذي بلون حمامة»، قال بلهجته الاجتماعية ذات المزاج الحسن. «ليس بإمكانك غسله. عليك أن ترسله إلى المغسلة. إن رائحته تغدو جميلة لدى غسله. لكنه قميص جيد. إنه يكلف ستة عشر أو ثمانية عشر دولارا».

لم يكن ويلهيلم هو من اشترى القميص؛ كان هدية من مسؤوله - مسؤوله السابق، الذي تشاجر معه. لكن لم يكن هناك أي سبب يدفعه الى إخبار روبين بتاريخ القميص. رغم ذلك فليس بعيدا أن يكون روبين قد عرف - كان روبين من النوع الذي يعرف ويعرف ويعرف، أما ويلهيلم فكان هو أيضا يعرف أشياء كثيرة عن روبين، عن زوجة روبين وعمله، وصحته. ولم يكن أي منهما يتفوه بشيء واحد من هذه الأشياء.

«حسنا، إنك تبدو أنيقا جدا هذا اليوم»، قال روبين.

قال ويلهيلم بسعادة، «حقا؟ هل تعتقد ذلك حقا؟» لم يستطع أن يصدق ذلك. رأى انعكاس صورته في الخزانة الزجاجية الممتلئة بعلب السيجار، بين صور الرجال المشهورين المرسومة على ورق الدمقس، المختومة بأختام كبيرة والمزخرفة بماء الذهب، غارسيا، إدوارد السابع، سايرَس العظيم. كان عليه أن يقر بما تفعله العتمة والتشوهات التي يحدثها الزجاج، لكنه اعتقد أن صورته المنعكسة في الزجاج لم تكن حسنة المنظر. كانت تجعيدة كبيرة، تشبه قوسا كبيرا مفتوحا، مرسومة على جبهته في تلك النقطة التي تقع ما بين حاجبيه، كما كان هناك بقع بنية اللون على بشرته الشقراء الغامقة. بدا وكأنه شعر بالتسلية قليلا إذ شاهد ظل عينيه المندهشتين، المرتبكتين، الراغبتين، وفتحتي أنفه، وشفتيه. فرس نهر بشعر أشقر! - هكذا تصور نفسه. لقد رأى وجهاً كبيراً مستديرا، فماً احمر واسعا مزدهرا، وأسنانا مشذّبة. وتلك القبعة أيضا؛ والسيجار كذلك. قال لنفسه: كان عليّ أن أعمل عملا شاقا طيلة حياتي، عملا شاقا فعلا يجلب إلى جسدك التعب، ويجعلك تخلد إلى النوم سريعا. أتمنى لو أنني استنفدت طاقتي وبدأت أشعر بأنني أحسن. لكن بدلا من ذلك، كان عليّ أن أتعرّف على نفسي - قبل ذلك كله.

كان قد بذل الكثير من الجهد، لكن ذلك لم يكن بديلا للعمل الشاق، هل كان كذلك فعلا؟ وإذا كان كشاب قد بدأ بداية سيئة، فقد كان ذلك بسبب هذا الوجه نفسه. في سنوات الثلاثينيات، وبسبب ملامحه المدهشة، كان يعد شخصا مناسبا ليصبح نجماً، ولهذا توجه إلى هوليوود. حاول بعناد ولمدة سبع سنوات أن يصبح من نجوم الشاشة. لكن قبل ذلك بوقت طويل كان طموحه، أو وهمه، قد انتهى ولكن بسبب من الكبرياء والفخر، ولربما بسبب الكسل. ومع ذلك ظل مقيما في كاليفورنيا. في النهاية تحول إلى أشياء أخرى، لكن هذه السنوات السبع من الإصرار والمثابرة والهزيمة جعلته غير مناسب للتجارة والأعمال، وهكذا أصبح الوقت متأخرا للبدء بواحد من هذه الأعمال. كان بطيء النضج، كما أنه فقد اعتباره، ولهذا لم يستطع التخلص من الطاقة التي يمتلكها والتي أقنع نفسه أنها سببت له الكثير من الأذى.

« لم أرك في لعبة الجن«1» الليلة الماضية»، قال روبين.

1. الجن: لعبة ورق.

« لقد فاتتني . كيف كانت؟» .

طيلة الأسابيع الماضية لعب ويلهيلم الجن كل ليلة تقريبا ، لكنه شعر البارحة أنه لن يستطيع الخسارة مرة أخرى . لم يربح أبدا . ولو لمرة واحدة . ورغم أن الخسارات لم تكن كبيرة لكن المهم أنها لم تكن ربحاً ، أليس كذلك؟ لقد كانت خسارات . كان قد تعب من الخسارة ، وتعب أيضا من الصحبة ، ولذلك ذهب وحده إلى السينما .

« آه» ، قال روبين ، « لقد كانت اللعبة جيدة . لقد جعل كارل من نفسه أضحوكة وأخذ يصرخ على الشباب . هذه المرة لم يتركه الدكتور تامكين ينفذ بجلده . وقد أخبره عن السبب النفسي لذلك» .

« ماذا كان السبب؟» .

قال روبين : «لا أستطيع استعادة ما قال . ثمّ من لديه القدرة على تذكر ما قاله؟ أنت تعرف الطريقة التي يتحدث بها تامكين . لا تسألني عن ذلك . هل تريد الهيرالد تريبيون؟ هل تريد أن تلقي نظرة على أسعار إغلاق الأسهم؟» .

«ليست لديّ رغبة كبيرة في ذلك . أعرف ما كانت عليه أسعار الإغلاق في الساعة الثالثة البارحة» ، قال ويلهيلم . « لكنني أفترض أن من الأفضل أن آخذ الصحيفة» . كان يبدو ضروريا بالنسبة له أن يرفع واحدا من كتفيه لكي يضع يده في جيب معطفه . وهناك ، بين الأقراص وبقايا السجائر المسحوقة وخيطان السيلوفان وأشرطة الرَزم التي كان يستعملها أحيانا لتنظيف أسنانه ، تذكر أنه قد أسقط بعض القروش .

«لا يبدو هذا شيئا جيدا» ، قال روبين . أراد أن يكون صوته مازحا ، ولكنه لم يطاوعه فيما استدارت عيناه ، اللتان كانتا مرتخيتين تشبهان عيني الأعمى ، في اتجاه آخر . كان الأمر سيان بالنسبة له . لربما يكون قد عرف ، إذ إنه من النوع الذي يعرف ، ويعرف .

لا ، لم يكن ذلك جيدا . لقد اشترى ويلهيلم ثلاث دفعات من شحم الخنزير بسعر السوق . اشترى هو والدكتور تامكين هذا الشحم بسعر 96ر 12 قبل أربعة أيام ، وبدأ السعر بعدها بالانخفاض وما زال مستمرا بالانخفاض . في البريد هذا الصباح لا شك أنه سيجد دعوة لتمويل إضافي على الهامش .

الطبيب النفسي ، الدكتور تامكين ، ورطه بذلك . كان الدكتور تامكين يسكن في غلوريانا ويشارك في لعب الورق . وقد شرح لويلهيلم أن باستطاعته أن يضارب على السلع في بعض فروع الشركات الجيدة في وول ستريت في أعلى البلدة دون أن يكون مضطرا لدفع المبلغ المطلوب إيداعه على الهامش . ذلك يعتمد على مدير الفرع إذا كان يعرفك ـ وقد كان كل مدراء الفروع يعرفون تامكين ـ وسوف يسمح لك عندها أن تعقد صفقات لمدة زمنية قصيرة تحتاج بموجبها أن تفتح حسابا صغيرا فقط .

« السر الكامن في هذه المضاربات» ، أخبره الدكتور تامكين ، «هو أن يكون المر ء متيقظاً . عليك أن تتصرف بسرعة ـ أن تشتريه وتبيعه ؛ بعه واشتره ثانية . لكن بسرعة! تقدم باتجاه النافذة ودعهم يتصلون بشيكاغو في اللحظة المناسبة . ضارب وضارب مرة بعد مرة! ثم اخرج من العملية في اليوم نفسه . في وقت قصير سوف تبيع من السلع ما قيمته خمسة عشر ألفا ، عشرون ألفا من الدولارات ثمنا لفول الصويا والقهوة والذرة والجلد المدبوغ والقمح والقطن» . كان من الواضح أن الدكتور يفهم السوق جيدا ، وإلا لما كان قادرا على جعل الأمر يبدو بسيطا للغاية . «يخسر الناس لأنهم طماعون ولا يستطيعون أن يبيعوا عندما تبدأ الاسعار بالارتفاع . إنهم يقامرون ، ولكنني أفعل ذلك بطريقة علمية . ليست المسألة مجرد تحزير . عليك أن تربح بعض النقاط ثم تبيع . لِم أيتها الآلهة!» قال الدكتور تامكين بعينيه الجاحظتين

ورأسه الأصلع وشفته المتدلية . «هل سألت نفسك مرة كم يكسب رجال المال في السوق؟» .

قال ويلهيلم وقد تغيرت ملامحه العابسة ، وضحك ضحكة لاهثة غيّرت معالم وجهه تماما : «ها ها ، هل فكرت بذلك حقا! ماذا تظنني؟ من منا لايعرف أنها تبدأ بألف ـ وتسع مائة ـ وثمانية ـ وعشرين ـ ثم ألف وتسع مائة ـ وتسعة وعشرين ، ثم تبدأ في الصعود منذ ذلك الوقت؟ من منا لم يقرأ تقرير فولبرايت؟ هناك مال في كل مكان . كل واحد يجرف المال بالمجرفة . المال هو ـ هو » .

«إذن هل تستطيع أن تجلس مرتاحا ـ هل تستطيع أن تفعل ذلك وكل هذا يحصل؟» قال الدكتور تامكين . «أنا أعترف لك بأنني لا أستطيع . أنا أظن بأن الناس ولأنهم يملكون بعض الدولارات التي قاموا بتوفيرها يستطيعون أن يحققوا أرباحا . ليس لديهم أية فكرة ، ليس لديهم أية موهبة . إن لديهم مالا زائدا وهذا المال يجرّ لهم مالاً آخر . إن ذلك يثير مشاعري ويعذبني ويجعلني قلقا ، قلقا للغاية! لم أستطع حتى أن أمارس مهنتي . فبهذا المال كله حولك أنت لا تريد أن تكون غبيا ، فكل الناس من حولك يكسبون . أعرف أشخاصا يكسبون خمسة ، عشرة آلاف دولار في الأسبوع بمجرد تسكعهم هنا وهناك . أعرف شخصا في فندق بيير . إنه لا يلفت الانتباه ، ولكنه يطلب صندوقا كاملا من شمبانيا «مَم» على الغداء . أعرف شخصا آخر في فندق سنترال بارك ساوث ـ لكن ما فائدة الحديث . إنهم يكسبون ملايين . إن لديهم محامين أذكياء يجعلونهم قادرين على التهرب من الضرائب بمليون طريقة» .

ترجمة : ف . ص

الكتابة حينما تكسر النمط

كان للعام ١٩٢٨ تأثير بالغ على مشاعري ومزاجي. في ذلك العام حوصرت عاصمة عربية على نحو مهين. وفي فترة الحصار بالذات، انطلقت مباريات كأس العالم لكرة القدم، وبدا العالم منشغلاً بها لاهياً عما عداها. وكنت أتألم مثل غيري من المثقفين العرب، لما تعانيه بيروت المحاصرة، ولم نتمكن من فعل شيء يخفف من معاناة الناس هناك، وتلك قصة أخرى تتعلق بدور المثقف وفاعليته على امتداد وطننا العربي الكبير.

آنذاك، خطر ببالي أن أكتب قصصاً قصيرة، تنبني على المفارقة الصارخة التي أنتجتها الوقائع: فثمة حصار، ودم، ودمار من جهة، وركض حر في الملاعب، وجماهير هائجة مشدودة إلى الكرة من جهة أخرى. ورحت أتخيل أحداثاً وتفاصيل ينهض بدور البطولة في أدائها، لاعبو كرة قدم من أمثال مارادونا الأرجنتيني، سقراط البرازيلي، وباولو روسي الإيطالي، وهم من نجوم مباريات كأس العالم في تلك الفترة.

لكنني، لسبب لا أعرفه، لم أتمكن من كتابة قصة واحدة في هذا الاتجاه، فانصرفت إلى كتابة قصص قصيرة جداً نشرتها في ثلاثة كتب، وكان عليّ أن أنتظر عشرين سنة، حتى تتسنى لي كتابة هذا اللون من القصص التي حلمت بكتابتها ذات مرة، ولم تكن التجربة قد نضجت، كما يبدو، إبان الحصار المفروض على بيروت، أو بعده بقليل.

ذات ليلة، قبل سنتين، التمعت في ذهني شخصية شاب يريد أن يعبر عن ذاته ولو من خلال الوهم، بعيداً عن سطوة الجماعة وهيمنتها على حريته الشخصية، ورأيته يختار لوهمه شخصية رونالدو، لاعب كرة القدم البرازيلي الشهير، الذي راح يحجز له المقعد الأمامي في سيارة الأجرة التي يقودها، على اعتبار أن رونالدو قادم لا محالة إلى الحي الذي يقيم فيه!

أخذت تفاصيل القصة تتزاحم في رأسي بتسارع مدهش، ولم أكتبها إلا في الصباح. كتبت «مقعد رونالدو»، التي عرضت فيها للحياة اليومية التي يعيشها حي فلسطيني محاصر بقمع الاحتلال الإسرائيلي من جهة، وبتسلط العلاقات العائلية المتخلفة من جهة أخرى. ثم انفتحت قريحتي على عالم من الفانتازيا والسخرية، وعلى إمكانات المزج بين عوالم متباينة، يصبح الواقعي فيها خيالياً، ويصبح الخيالي واقعياً، وهكذا أصبح ممكناً في القصص التي كتبتها في السنتين الأخيرتين، أن يلتقي عمي الكبير، ذلك

الرجل التقليدي الذي ما زال يعيش وفقاً لقناعات محافظة، بمايكل جاكسون أحد رموز عصر العولمة والانفتاح، وأصبح ممكناً استحضار شخصيات بارزة لها موقعها في نظام العولمة، أو لها شهرتها في عالمنا المعاصر، من طراز: كوفي أنان، رامسفيلد، بريجيت باردو، شاكيرا، موراتينوس، كوندوليزا رايس، نعومي كامبل، رامبو وآخرين، وتحويلُهم إلى شخصيات سردية تتعاطى مع الناس البسطاء في البيئة الشعبية الفلسطينية، أو إن شئنا الدقة: مع أناس ذلك الحي الشعبي ذي الملامح الريفية الملحق بمدينة القدس المحتلة.

ويبدو لي أن مجموعة من العوامل أدت إلى بروز هذا الشكل الفني الجديد في قصصي الأخيرة، الذي هو أقرب ما يكون الى الكولاج في أعمال الرسامين، معتمداً المزج غير المتوقع بين عناصر من صنع الواقع، وعناصر أخرى من وحي الخيال.

وكما أعتقد، فإن المفارقة المؤلمة التي جمعت في وقت واحد حصار بيروت ومباريات كأس العالم لكرة القدم، كانت الشرارة الأولى التي أنتجت بذرة هذا الشكل الفني للكتابة القصصية، وقد تكررت هذه المفارقة غير مرة خلال السنوات التالية التي شهدت تدهوراً متلاحقاً في الوضع العربي، وتراخياً في الاهتمام بالقضية الفلسطينية، بلغ مداه في السنوات الأربع الأخيرة، حيث يصعد الاحتلال الإسرائيلي من قمعه الوحشي للشعب الفلسطيني، وفي الوقت نفسه، تسترخي العواصم العربية غير مبالية بما يجري تحت سمعها وبصرها، وتتم عمليات قمع، وتدجين للجماهير العربية، كلما حاولت التعبير عن احتجاجها على ما يجري، ويترافق مع ذلك على الصعيد الثقافي والإعلامي، سيل لا ينضب من برامج التسلية، وطوابير من المطربات والمطربين الجدد الذين يقدمون فناً هابطاً، علاوة على أنماط أخرى من الثقافة المسطحة التي تتولى الفضائيات وغيرها من أجهزة الإعلام المتطور، بثها وإيصالها إلى كل بيت تقريباً على امتداد وطننا العربي الكبير، وعلى امتداد العالم أجمع، وما يعنيه كل ذلك من تجاور فظ للمتناقضات، ولأنماط من الثقافات التي تمثل أشكالاً مختلفة متناقضة من مظاهر السلوك، وما يستتبعه ذلك من تكريس أخلاقيات خاصة، وردود أفعال سلوكية متباينة.

على الصعيد الشخصي، شعرت أن عودتي إلى الوطن منذ العام 1993 بعد ثماني عشرة سنة من الإبعاد القسري، تحوي في داخلها تناقضها الواضح، فأنا أعود إلى الوطن، والوطن ما زال محتلاً مكبلاً بالقيود.

غير أن هذه العودة الناقصة، أعادتني إلى المكان الأول الذي تبلورت فيه قصصي الأولى التي نشرتها في مجموعتي القصصية الأولى «خبز الآخرين». من هنا، لا بد من ملاحظة أن قصصي الأخيرة تتقاطع مع قصصي الأولى في غير موقع، ولا بد من ملاحظة العودة إلى كتابة القصة السردية بعد ثلاث مجموعات من القصص القصيرة جداً، وتبدو مفهومة في هذا السياق، عودتي إلى استخدام الحوار المطعم باللهجة العامية، واللجوء مجدداً إلى السرد الذي يستفيد من الذاكرة السردية الشفاهية للريف الفلسطيني.

غير أن المكان الأول لم يعد كما كان، فقد جرت تطورات كثيرة منذ ستينيات القرن الماضي، تركت أثرها على المكان، وعلى الناس الذين يعمرونه، كما أنني أنا نفسي لم أعد الشخص نفسه الذي كتب «خبز الآخرين»، لأنني دخلت في تجارب سياسية، وثقافية، واجتماعية عديدة متنوعة، وجربت المنفى بكل ما فيه من ألم، ووحدة، وبكل ما فيه من تنوع وأبعاد مختلفة، وعدت إلى المكان الأول، لأجد أن التغيير الذي طال الناس في بعض مناحي حياتهم وسلوكهم، لم ينسحب بالوتيرة نفسها على

كثير من العادات ومظاهر السلوك البشري التي ظلت على حالها تقريباً.

هناك دون شك، بعض التأثيرات القادمة من الفضائيات، وغيرها من محطات التلفزة التي تجتذبها الصحون اللاقطة، وما تبثه من فيض لا ينتهي من البرامج، والأفلام، التي يمكن أن يراها كل شخص في المدينة أو في الريف، دون رقابة أو محاذير، غير أن هذا كله يبقى على السطح، ولا يذهب إلى الأعماق، التي ما زالت خاضعة لسطوة القديم، خصوصاً وأن الاحتلال نفسه يسهم في تأخير التطور الاجتماعي الفلسطيني، أو على الأصح في تجميده، وهو يسهم كذلك في نشر بعض عادات سلوكية سلبية خصوصاً لدى أوساط الشباب.

إذاً، ثمة حياة ملتبسة في كل مناحيها، وثمة إحساس متنام لدى قطاعات واسعة من الناس، بأننا نعاني من ضغوط كثيرة، بسبب سياسات الاحتلال التبديدية، وبسبب العوامل العديدة التي تهدد بتمزيق هويتنا.

وبما أنني واقع تحت تأثير كل هذه العوامل المتضاربة، أعيشها، وأتنفسها، وأعاني منها، ومن التباساتها، وما ينتج عنها من تفاعلات سلبية، فإنني أشعر بأنني أعيش حياتي في الوطن، وأنا رهين تناقضات عديدة.

فثمة، من جهة، المعاناة اليومية القادمة من ممارسات الاحتلال العنصرية، الذي لا يتورع عن فرض عقوبات جماعية مذلة على شعب بأكمله، ومن جهة أخرى، فإنني أجد نفسي مضطراً إلى التعايش مع عادات، وتقاليد، ابتعدت عنها زمناً، وأنا في المنفى، ثم ها أنذا أعود إليها بعد سنوات طويلة لأجد التخلف ما زال هو التخلف، فيعتريني إحساس بالصدمة، أجابهه بكتابة تسخر من لا أخلاقية المحتلين، ومن تخلفنا في الوقت نفسه، وبالإصرار على الاستمرار في العيش في حي ريفي ملحق بالمدينة، محاصر مثل بقية أنحاء الوطن، ولا سبيل في هذه الحالة للإحساس بالعالم الخارجي، إلا عبر قراءة الكتب، أو متابعة ما يعرض على الإنترنت من مواد ثقافية مختلفة أو مشاهدة التلفاز.

من هنا، يصبح مفهوماً لماذا اخترت عناوين لقصصي، تحمل أسماء الشخصيات الشهيرة في ميادين الغناء وكرة القدم والسياسة وغيرها، وحينما أطلقت على مجموعتي ما قبل الأخيرة اسم «صورة شاكيرا»، فقد رأيت في هذا العنوان اشتباكاً من نوع ما، مع ما تطرحه علينا العولمة الأمريكية من إشارات لثقافة استهلاكية مسطحة تتخذ من بعض رموز الغناء، والرقص، والتمثيل، والرياضة، والإعلام، وبرامج التسلية والترفيه، وسيلة لصرف أجيال الشباب عن الاهتمام بالمشكلات الحقيقية لهؤلاء الشباب أنفسهم، وللوطن والناس، وإحاطتهم، من ثم، بأجواء زائفة مصطنعة، تفقر وعيهم، وتسلبهم القدرة على رفض الواقع السائد والتمرد على قوانينه الجائرة.

وقد يوحي عنوان الكتاب بأن ثمة تعاطياً مع ثقافة العولمة من خلال توظيف إشاراتها، ورموزها، غير أن هذا التوظيف يذهب مذهباً مغايراً تماماً لما تهدف إليه هذه الثقافة، حين يجعل اهتمامه منصباً على ما يؤرق الناس، وعلى الانحياز إلى التفكير الإيجابي والفعل الخلاق، ولكن دون وعظ أو مباشرة أو افتعال.

ولا بد من القول: إن الفلسطينيين ليسوا معزولين عن العالم، رغم كل وسائل العزل والحصار التي يفرضها عليهم الاحتلال الإسرائيلي، خصوصاً حينما يتعلق الأمر بالإعلام المرئي والمسموع، وبالفضائيات التي تقتحم البيوت دون استئذان، وكذلك مواقع الإنترنت التي يزداد الإقبال عليها، والتي تسجل في حالة الفلسطينيين نسبة مشتركين أعلى من أقطار عربية عديدة.

الفلسطينيون بشر مثل غيرهم من البشر، وهم على تماس مع الثقافة التي يجري الترويج لها عبر وسائل الإعلام الحديثة، وبالذات جوانبها الاستهلاكية المسطحة، التي يقبل عليها الشباب دون تردد، وكأن في ذلك تعبيراً عن حاجة الفلسطيني إلى حياة طبيعية، وعن ضيقه من حالة الحصار المستمرة المفروضة عليه، التي تحرمه من كل المتع اليومية ووسائل التسلية والترفيه التي يحظى بها الشباب في مختلف بقاع الدنيا.

إن ظاهرة شاكيرا، ورونالدو، ومايكل جاكسون، ورامبو وآخرين على شاكلتهم، تشير إلى إعلام العولمة الذي يصنع النجم الفرد، ويعلي من شأنه، ويجعله مثلاً يتعلق به الجمهور حد العبادة، والوله المنفلت من كل حساب للمشاعر، وذلك على حساب قضايا أخرى حساسة تحتاج إلى العقلانية والنظر العميق الجاد.

وأنا لا أنشغل بالحديث عن تفاصيل حياة هؤلاء النجوم، قدر انشغالي بالحديث عن تفاصيل حياتنا وهمومنا، لكن هذا المزج والتقابل والتعايش وتبادل التأثير، وخلط الواقعي بالخيالي الذي يتبدى في قصصي التي تحمل أسماء هؤلاء النجوم، يقود المتلقي إلى حالة من التأمل، ومن التفكير في أوضاعنا التي تصل حد السريالية حيناً، والضحك المبكي انسجاماً مع القول المأثور: شر البلية ما يضحك! حيناً آخر.

أعود إلى التأمل في هذه النقلة الجديدة التي أدعي أنني أنجزتها في هاتين المجموعتين القصصيتين. فأنا ما زلت كاتباً واقعياً بوجه الإجمال، أستمد مادتي الإبداعية من الواقع الذي أعاينه وأعيش في ظله. لكنني، وبعد إعادة النظر في تجربتي الإبداعية على امتداد السنوات الأربعين الماضية، وجدت أنه لا بد من التخلي عما هو خاطئ من أدواتي السابقة في فهم الواقع، وفي التعبير عنه فنياً، خصوصاً ما يتعلق منها بتغليب الإيديولوجي على الفني في بعض كتاباتي السابقة، وما يستتبع ذلك من ذهاب إلى الواقع وفقاً لفكرة مسبقة عنه، ومن قولبة للشخصيات القصصية وتنميطها، ومن توظيف للعمل الأدبي على نحو مباشر أو شبه مباشر للإفصاح عن رسالة سياسية محددة قد يضطلع بها مقال جيد.

لم أعد معنياً بتكريس القصة القصيرة لأداء مهمة سياسية مباشرة، استجابة لذلك الفهم السطحي لوظيفة الأدب، باعتباره عنصراً فاعلاً في المعركة! ولم أعد معنياً بسرد معضلات الواقع المباشرة التي يمكن أن ينهض بها تقرير صحافي، أو جولة لكاميرا التلفزيون.

أصبحتُ أكثر اهتماماً برصد الأثر الداخلي الذي تتركه مشكلات الواقع على النفس البشرية، دون أن أحرم القارئ من إشارات غير ثقيلة، وغير مملة لبعض جوانب هذه المشكلات، وفي الوقت نفسه تحقيق قدر عال من متعة القراءة التي يوفرها عنصر السخرية، التي تتضافر مع عملية إطلاق العنان للخيال الإنساني، الذي يسعى إلى خلق واقع فني مواز، قادر على كشف الخلل في الواقع السائد، ما يستدعي حالة من الاستعداد النفسي لرفضه، أو لعدم الرضى عنه، وللتذمر منه في أسوأ الحالات.

ويمكن القول: إن النزعة التهكمية الساخرة التي تظهر في قصصي هي نتاج الواقع المر الذي يعيشه الفلسطينيون تحت الاحتلال، وهي أسلوب في الكتابة التي تتعالى على جراح الواقع، ليس لجهة الهروب من مواجهته، وإنما لجهة تركيز الانتباه على ما يشتمل عليه هذا الواقع من انحراف عن أبسط معايير حقوق الإنسان والكرامة البشرية، ولتحقيق هذا التركيز، لا بد من وضع الآخر- الجلاد. تحت مجهر الفن لفضحه، ولتبيان خطل تصرفاته، وللسخرية منه في الوقت نفسه، والاستهانة به وبكل إجراءاته القمعية.

وفي ذلك تعزيز للروح المعنوية للناس العزّل الذين يتصدون للاحتلال. ويستلزم هذا الأمر، كما أعتقد، ليس السخرية من الآخر والتهوين من شأنه وحسب، بل السخرية من الذات كذلك، السخرية من نواقص الذات وأخطائها، وذلك لجهة التخلص من هذه النواقص والأخطاء، ولخلق حالة جديدة، وروح معنوية، تمكننا من الاستمرار في الصمود فوق أرضنا. وفي هذا الصدد، ينبغي التنويه بأن اللجوء إلى السخرية، يتم انطلاقاً من سرد قصصي بعيد عن المبالغات الرنانة، والشعارات المباشرة، بحيث تتحقق متعة القراءة، ويتحقق، في الوقت نفسه، هدف إنساني ونضالي، جراء الكتابة التي تتفاعل مع قارئها، وتصل إلى أعماق وجدانه.

ولعل وقفة سريعة عند المكان الذي تنطلق منه قصصي وتعود إليه، أن تلقي الضوء على الحالة التي تعيشها القدس، ويعيشها مواطنو القدس، والأحياء الريفية الملحقة بها بعد الاحتلال.

فالقدس تتعرض هي ومحيطها لعملية تهويد منهجية، وأنا لا أحاول التوثيق في نصوصي القصصية. للتوثيق شروط أخرى ووسائل أخرى، ومع ذلك، فإن النص الأدبي في مرحلة اجتماعية وتاريخية معينة، قد يُنظر إليه في زمن لاحق باعتباره وثيقة أدبية تفضح تلك المرحلة أو تفصح عنها أو تشير إليها.

ما يعنيني الآن، أن أنزل القدس من عليائها باعتبارها مثالاً مجرداً يتغنى به الفلسطينيون، والعرب، والمسلمون، والمسيحيون، وباعتبارها أرض المحبة والسلام، أرض الديانات والتسامح والوئام، مدينة التعددية والتاريخ العريق، وفي كل هذا الذي ذكرته نصيب كبير من الصحة، غير أن التغني به، وتجاهل الواقع الفعلي للمدينة قد يودي بالمدينة نفسها، ويلقي بها في مهاوي التهويد والتبديد، كما يلقي بمواطنيها الفلسطينيين في هاوية الضياع، وانفلاش الهوية وتمزقها.

أنا معني بالتحدث عن القدس باعتبارها مدينة واقعية، قد تغدو بعد سنوات قليلة مدينة أخرى غير المدينة التي في الأذهان. وكذلك الأمر بالنسبة للفلسطينيين الذين يقيمون فيها، فهم ليسوا أبطالاً منزهين عن النواقص والأخطاء، إنهم بشر يصيبون ويخطئون، وبينهم الجيد وكذلك الرديء، وثمة واقع جديد يفرض نفسه عليهم، حينما يجدون أنفسهم مضطرين إلى التعامل اليومي مع دوائر ومؤسسات إسرائيلية، ومع قوانين إسرائيلية لا يمكنهم تجاهلها، إذا ما أرادوا الاستمرار في الإقامة في مدينتهم وبالعيش فيها، كل تلك التفاصيل ما زالت غائبة مغيبة عن الغالبية العظمى من النتاج الأدبي الفلسطيني، لأننا نحاصر أنفسنا في أحيان كثيرة، بكتابة تضع لنفسها معايير ضيقة تجاوزها الزمن.

وفي هذا الصدد، أشير إلى أنني أحاول الذهاب إلى كتابة حديثة، تلقي الضوء على مناطق جديدة في التجربة الفلسطينية المعاصرة، وعلى الحياة اليومية بكل ما فيها من سيئ وحسن، كتابة تنأى عن البلاغة الزائدة، وعن إثارة عواطف الشفقة، والرثاء، واستمطار شآبيب الرحمة على الفلسطينيين، كتابة تمارس ضبطاً للعواطف، وتعمل على إذكاء الإحساس، وفتح الأعين بطريقة جديدة مسكونة بعناصر الحيوية والطزاجة والتفرد وعدم التكرار، (لست أدعي بأنني حققت ذلك بتمامه وكماله، وإنما هذا هو طموحي الذي أصبو إليه).

كتابة تعبر بصدق عن جوهر الواقع الفلسطيني، وتكشف دون تردد عيوبنا، باعتبارنا بشراً لا ملائكة. إن الإشفاق على الفلسطيني بحجة أنه منشغل بمقاومة المحتلين، وبذلك لا تجوز تعريته، ولا كشف نواقصه، إنما يسهم في تزييف صورة الفلسطيني، وفي تحويله إلى سوبر ستار أو مثال محنط بلا روح.

الفلسطيني المقاوم، أو الصامد، على أرضه هو إنسان، من حقه أن يقاوم، وأن يصمد، ومن حقه

في الوقت نفسه أن يحب، وقد ينطوي هذا المقاوم، أو هذا الصامد، على كره لجاره أو على مشاعر، قد لا تكون منسجمة مع شخصيته المقاومة أو الصامدة، لكنه بشر مثل غيره من البشر، والنفس البشرية تحتمل الكثير من النزعات والمشاعر والتقلبات، فلماذا نختزل التجربة الفلسطينية ونحولها إلى شعارات أو وصفات جاهزة؟

ثمة حاجة ماسة للخروج من إطار النمطية والنموذج المعروف سلفاً، ومن إطار النص المتفق على مضمونه قبل أن تجري كتابته. من حقنا أن نكتب عن امرأة حقيقية، لا يذهب النقد إلى تأويلها باعتبارها الأرض السليبة، أو فلسطين المغتصبة، فذلك أدعى إلى احترام إنسانية الفلسطيني، وإلى إغناء أدبه، وتطوير فكرته عن العالم، وفي الوقت نفسه تطوير فكرة العالم عنه.

أنا لست معنياً بالتأريخ السردي. يمكن لجمهرة من الباحثين، أو الصحافيين، أو المكتبيين أن يقوموا بإنجاز أرشيف ضخم، لما يحدث على أرض فلسطين من مجازر ومذابح وعمليات قتل واعتقال، تطال النساء والأطفال والشباب والشيوخ، ويمكن توثيق كل ما له علاقة بمصادرة الأرض، وبناء المستوطنات، وإقامة جدار الفصل العنصري، وإحكام الحصار على الناس بالحواجز الثابتة، والطيارة، وبأوامر منع التجول، وفرض الحصار الشامل، والاعتداء على المقدسات والأماكن الأثرية والتاريخية، وإفقار الحياة الثقافية للفلسطينيين، باعتبار ذلك جزءاً من تبديد هويتهم وطمسها، وغير ذلك كثير.

حينما أكتب قصصي، فإنني أحقق استفادة فنية من هذه الوقائع التي أعايشها وأحياها، غير أنني لا أورط نفسي في إعادة سرد ما يعرفه القارئ، وهنا تقع مهمتي بالضبط، وهي الأصعب:

النظر من زاوية جديدة تشتمل على قدر من الإدهاش لهذه الوقائع، أو لأجزاء يسيرة منها، ووضعها في إطار رؤية فنية، تسخر من ممارسات الاحتلال، وتستبطن أثر الوقائع على نفوس الفلسطينيين، وتسلط الضوء على آلامهم وأحزانهم، وعلى تصميمهم على الصمود وعدم الاستسلام لإرادة المحتلين.

أعترف أن في كل قصة من قصصي جزءاً مني، وفي اعتقادي، أن مثل هذا الأمر ضروري لإبداع الكاتب، أي كاتب. غير أن هذه الشذرات من السيرة الذاتية ليست مقصودة لذاتها، إنها لبنات في بناء قصصي يهدف إلى تجديد إحساسنا بالعالم، وبالأشياء من حولنا، أو إلى استبطان حالة شعورية يمكن تعميمها لكي تصبح جزءاً من الحصيلة الثقافية والشعورية للمتلقي، الأمر الذي يسهم في تعميق تجربته، وتحقيق التواصل بينه وبين ما يقرأ، وكذلك، تحقيق وظيفة الأدب في نقل التجربة البشرية، وحفظها وتعميمها، وإغناء حياة الناس المعنيين بها.

وأنا لا أروي قصصي بصوت واحد مفرد، ولعل الراوي المزدوج في عدد من قصص المجموعتين الأخيرتين، يشير إلى الرغبة في إنهاء هيمنة الراوي كلي المعرفة، الذي عوّدنا على احتكاره للسرد، وللحقائق التي يفصح عنها للمتلقي.

الراوي الآخر الذي يحقق تدخله في النص من خلال الأقواس، يدحض آراء الراوي الرئيس حيناً، ويقوم بالإفصاح عن معلومات وحقائق لا يعرفها الراوي الرئيس حيناً آخر. إن في ذلك تأكيداً على تعددية المواقف التي يحتملها النص، وعلى أن للحقيقة أوجهاً مختلفة، وفي ذلك، تنبيه للمتلقي بألا يأخذ كل شيء على اعتبار أنه حقيقة مسلم بها، ولا بد للمتلقي نفسه في هذه الحالة، من إعمال فكره في النص، لكي يسهم في إغنائه بما يثيره النص فيه من مشاعر وانفعالات.

محمود شقير / القدس

شعرية المعيار

«هذا الفنّ لا يمكن القبض عليه حتّى بأسمى الكلمات»
[لو – جي]

1 – قَصّ اللّؤلؤ

«عليك أن تصوغ القصيدة بالطريقة التي تقصّ فيها لؤلؤة، بحيث لا تترك أثراً لأدواتك».

* يذكرني هذا، بما ورد في كتابات الشاعريّين القدماء. ولعلّ في ورود مفهوم «الصناعة»؛ ما يشير إلى طبيعة العلاقة بين ما يرد في هذه القولة، لأحد الصينيين، وبين ما كانت الكتابات النظرية والنقدية عند العرب، تعتبره أحد أسباب نُضج النص، أو تحقّق شعريته.

ليس مهمّاً أن يحدث الاختلاف بين من كانوا يدعون لـ «الطّبع» ويتّخذون البحتري نموذجاً، وبين من كانوا ينتصرون لـ «الصناعة»، ويذهبون إلى نموذج أبي تمّام.

فما تذهب إليه هذه القولة؛ هو المعرفة بأسرار الكتابة، والوعي بما تحتاجُه من أدوات. ربّما، يوجد الفرق اليوم، في القدرة على وعي الأداة، والعمل على تذويبها في قاع النص حيث لا تستطيع اليد إدراكها بسهولة، أو بيسر.

فتختُّر الأداة في قاع النص، وتحوّلها إلى نوع من الإدراك المتخفّي، أو العميق، هو ما يجعل من النص ذاته عُمْقاً. فهو لا يُدْرَك بداهةً، بل يصبح حالة، ونوعاً من القراءة التي تدعو القارئ إلى إعادة وعي أدواته، ووضع مفهوماته ذاتها، في مهبّ السؤال.

إنّ قصّ اللؤلؤة ليس سهلاً، فهو يحتاج إلى يدٍ عارفة بأسرار صناعتها، وهي تشبه يد الخيميائي، الذي يحوّل الأشياء ويجعلها تحمل قيمتها من خلال الشكل الذي اتخذته، وليس بما كانت عليه من قبل. فأثر «الأصل» يتلاشى، ويمحي، لتصبح «القصيدة» هي اللؤلؤة، وليست تلك المادة الخام التي عبثت بها يد الشاعر؛ هذا الخيميائي الذي ينقل سحر الصورة، من حالة الكمون والغيب، إلى لحظة الدهشة والتبدّي، حيث لا يترك أثراً لأداته.

* بصدد النصوص الصينية، انظر؛ فن الكتابة، تعاليم الشعراء الصينيين، الصّادر عن دار المدى، الطبعة الأولى 2004.

يعود بي هذا، أيضاً، لما قرأته لشاعر مغربي، وهو نفس مطبّ عدد من شعرائنا العرب، لا يفتأُ يُذكّر قارئه، بأنّ شعره موزون، وأن البحر هو كذا! وهذا ما يجعل، في التصوّر الصيني، هذا النوع من الكتابات، قصّاً، تظهر الأداة فيها بإصرار من صانعها.

أشار الشاعريون العرب، في كثير من كتاباتهم، إلى هذا النوع من الظهور الناتئ للصناعة في كتابات عدد من الشعراء بمن فيهم المتنبي. الفرق يوجد في كون المتنبي، لم يكن يذهب لإعلان قصده، بل كان يقول، أو «يكتب» دون أن يكون مشغولاً بالوزن، بل كان الوزن أحد تخثُّرات كتاباته، وأحد أسرار شعريتها.

من يقرأ المتنبي اليوم، أو غيره من شعراء القصيدة، سيجد نفسه أمام حالات شعرية يتعذّر على متأمّلها أن يفصل بين مستويات البناء فيها، لأنها شبكة من العلاقات التي لا يبرز فيها مستوىً على حسابٍ غيره، بل هي نوع من التوحّد، والتماهي الذي تذوب فيه العلائق، لتصير كاملةً، سطحاً واحداً، لطبقات لا يمكن إدراك عمقها بيسر.

كتابات تشبه اللؤلؤة،
بما هي حَفْرٌ
أو سيْرٌ بلا أثرٍ.

2- لا يمكن فرض الشِّعر..

فهو «.. يُباغتك عندما يتضافر المزاج والزمان والمكان»

* هذا أيضاً، يعود بي إلى ابن طباطبا العلوي، في كتابه «عيار الشعر». فالشعر ليس طلباً، إنه مباغتة، ونداء. ولعلّ في ذهابنا إلى كتاباتٍ تُحايث الشعر، أو تُقاربه، ما يكشف طبيعة العلاقة المتوتّرة التي نعيشها في انتظار لحظات المباغتة هذه. نحن لا نختار الزمان والمكان، كما لا نختار الحالة. إننا نسعى؛ بقدر ما نملك من معرفة، وبما راكمناهُ من تجارب، لوضع هذه اللحظة في أفق اختياراتنا، وفي سياق مشروعنا الشعري، الذي نبنيه بنوع من الوعي العارف بضروراته النظرية. لكنّ لحظات التفلّت تبقى كامنة في لحظة الكتابة. وهذا ما نسمّيه بـ«الانكتاب»؛ أي ما يأتي إلينا. وليس ما نذهب إليه.

ثمّة شروط لا بد من وجودها حتى نستطيع أن نُقبل على النص، وأن نذهب إليه بأقلّ ما يمكن من الخسارات التي تحدث إبّان لحظة الكتابة.

فالتّشطيبات الكثيرة، ولحظات الاحتباس والتوقّف وإعادة القراءة.

هذه كلها حالات تعكس لحظة المواجهة، وما يعانيه الشاعر من مكابداتٍ لالتقاط بعض أنفاس ذلك النداء القادم إليه من مجهول ما.

الذهاب إلى الشعر اختياراً، غالباً ما يؤدي إلى ولادة نصوص حاملة لأعطابها. فمهوم الصنعة، أو قصّ اللؤلؤ، لا يحدث إلا حين يكون النص قد أتى، هكذا؛ هلاماً، وصورةً في المهبّ، وليس اكتمالاً، وانتهاءً، كما قد يحدث في حالة قبول النص دون مراجعته، ووضع مسافة بيننا وبينه، حتى نتمكن من حسم إحساسنا تجاهه، أو وجوده، بالنسبة لنا، في حالة المفارقة التي نستشعرها، ونحن نعيد قراءته بعد مرور زمن على كتابته.

تبقى المباغتة، شرطاً للإقبال على النص، وهو الشرط ذاته الذي ذهب الشاعريون العرب إلى تسميته بـ«شيطان الشعر» نظراً لتمنُّعه، وانفلاته الدّائمين.

نحن إذن، بصدد شعرية أخرى، تضاعف مكان القراءة، وتفضح المشتركات الإنسانية بين الثقافات،

أو الشعريات بالأحرى. أي ما لا نستطيع ادعاء امتلاكنا، وحدنا له، أو وعينا به دون غيرنا.

فهذه المشتركات النظرية والشعرية، هي ما يجعل من الخصوصيات تتبدّى في قدرة الذّوات المُنتِجة، على إنجاز توقيعاتها الخاصة. وبصم التجربة بما يجعلها انتساباً لذات ولمفرد، وليست رجع أصوات، أو صدىً لذوات وجدت بذاتها لا بغيرها.

3- الأمراض الشّعرية..

يستعمل بعض الشّاعرين الصينيين، هذه الصفة، للإشارة إلى بعض ما كان يشوب كتابات شعراء من أمثال وانغ، ويانغ، ولو، ولاو. وهم من الشعراء المشهورين، من حالات عطب، تصيب نصوصهم، وتجعلها لا تسير في نفس مستوى كتاباتهم، أو تشكّل، ربّما، نوعاً من الانزياح عن شعرياتهم التي أصبحت إحدى خصوصيات تجاربهم.

بالنظر في مصادر الشعر العربي، أعني الكتابات النقدية والنظرية؛ سنجد إشارات كثيرة إلى عدد من «الأمراض الشعرية» التي كانت تصيب قصائد شعراء من أمثال أبي نوّاس وأبي تمّام والمتنبي... وسيتضح ذلك في ما سمي بـ «مآخذ العلماء على الشعراء»، كما وردت في بعض المصادر، مثل، «الموازنة..» للآمدي، و«الموشح» للمرزباني، وكتاب «الصناعتين..» لأبي هلال العسكري، وكذلك كتاب «الوساطة..» للقاضي الجرجاني...

وكما يقول الآمدي:

«ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظُر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر، لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو في ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه؟

ولولا أن أهل الجاهلية جدُّوا بالتقدم، واعتقد النّاس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحُجّة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبةً مُسترْذلة، ومردودة منفية».

لعلّ في مثال امرئ القيس، الذي يعتبر «رائداً»، بالمعنى الحديث، في كثير من الأمور المتعلِّقة بالشعر، كما سيعدّدها بعض النقّاد القدامى، ما يُشير إلى بعض هذه الأمراض. والمثال السّائر الذي أشار إليه صاحب أبي تمام في «الموازنة»، هو تشبيهه شَعر ناصية الفرس بسعف النخلة في قوله:

وأركبُ في الرّوعِ خيفانةً
كسا وجهها سعفٌ منتشرٌ

فهو.. شبّه شَعَر الناصية بسعف النخلة، والشَّعَرُ إذا غطّى العين لم يكن الفرس كريماً، وذلك هو الغَمَمُ والذي يحمد في الناصية الجثلة، وهي التي لم تُفْرحا الكشرة فتكون الفرس غمّاء، والغمم مكروه، ولم تُفْرحا في الخفّة فتكون الفرس سفواء، والسّفَا أيضاً مكروه في الخيل..»

فنحن، في هذا المثال، بصدد إحدى حالات «المرض» التي لا يمكن أبداً، حصرُها في شعر القدماء، فهي تمتدُّ إلى زمننا، وتصيب حالات نصية أو تعبيرية عديدة.

كلمة «المرض»، في حدّ ذاتها، معيار، تُقابَل بـ «الصحة» أو الصواب. ما يعني أن هذا النوع من القراءة، يبقى رغم وجاهته، محتكماً لمعيار يعتبرهُ قاعدة ومرجعاً، وهو ما لم يقبله بعض الشعراء الذين اعتبروا أنفسهم «أكبر» من كلّ معيار، وخارج كلّ قاعدة، كما في مثال الفرزدق، حين سأله عبد الله بن أبي اسحق النحوي عن قوله:

وعض زمان بابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتاً أو مُجَانِفُ

«علامَ رفعت (مُجانف)؟ فأجاب الفرزق: على ما يسوءُكَ وينوءُك. علينا أن نقول وعليكم أن تتأوّلوا».

فإذا كان ابن أبي اسحق النحوي على صواب في رأيه، فإنّ إشارة الفرزدق إلى تأويل ما يُقال، كانت إحدى ضرورات النظر في ظاهرة مسَّتْ، أو أقدم عليها شعراء بالأحرى، لا أحد يستطيع الطّعن في سلامة ألسنتهم.

نحن هنا، أمام «شعرية المعيار»، وهي إحدى المشتركات التي لم تنجُ منها الشعريات الشرقية بجغرافيتها، وهو ما ينطبق حتى على الشعريات الأوروبية، ولنا في مثال «الخرق» الذي مثّله الشكلانيّون الرّوس، نظرياً، نموذجاً واضحاً على ما كان الفرزدق عناه بـ «التّأوُّل».

4- المسطرة والفرجار..

أ. «إذا كنت دائماً تستخدم فرجاراً لرسم دائرة، ومسطرة لرسم مربّع، سوف تظلّ عبداً دائماً. وكما يقول القدماء، لا يمكنك أن تبني بيتاً داخل البيت».

ب. «هوانغ لوزهي يكتب قائلاً: إذا تبعت أحدهم سوف تظلُّ دائماً في الخلف. التّابو الأول في الكتابة هو أن تمشي خلف الآخرين».

رغم أن خَلَف الأحمر، دفع أبا نوّاس إلى حفظ ألف بيتٍ من شعر العرب، فهو، في دفعه ثانيةً لنسيانها، كان يسعى لوضعه أمام ذاته. أن يصيرَ شاعراً بتوقيعه، لا بتوقيع غيره.

إنّ في هذا الجزء الثاني من رسالة خَلَف، ما يُشير إلى جوهر النصّين أعلاه. فهما يؤكدان على ضرورةِ الخروج من الأسر، ومن عبودية الشكل المحدّد سلفاً بآلةِ رسمه.

ألم يُشر الفارابي إلى أنّ كل موجود بآلة، موجود بغيره.

لسانان، رغم اختلافهما، فهما يلتقيان في الخروج من أسر المسبق، لأن البيت المبني بدعائمه، وباحتياراته الهندسية، لا يمكن أن يكون ظلاً لغيره.

فالوجود بالذّات، يعني وجوداً بالإضافة، لا وجوداً بالتّكرار. أو وجوداً بظلّ. ولعلّ في هذا ما يجعل الظلّ خلفاً لا أماماً.

ظلّت الشعريات العربية، بدءاً من شعرية القصيدة، إلى الشعريات المعاصرة، تعيش لدى ممارسيها نوعاً من السعي الحثيث لأجل ضمان قاعدة لرسوّ أشكالها، أو صمودها في وجه الأعاصير التي كانت تعصف بها، أو تسعى لخلخلتها. فالشكلُ الأكثر ثباتاً، هو شكل «القصيدة» الذي صمد لأكثر من أربعة عشر قرناً، وحتى في حالة ضموره فإنه ما زال حاضراً كمفهوم وكبنية، في كثير مما نسميه تجاوزاً بالشعر المعاصر.

الآخر، ظلّ حاضراً في وجودنا، وظلّ الفرجار، هو ما يحدّد أشكال الدوائر، ومسافات فراغاتها، وليست اليد في هذا الوضع؛ سوى آلةٍ تسير وفق نمط محدّد وقائم.

في هذين النّصين، يتبيّن مستوى التحريض الذي سعت إليه الكتابة الصّينة، التي حرصت، في بعض وجوهها على اختراق الأنماط، وتجاوز المتعاليات والمسبقات. فـ «التّابو» الأول، هو أن تظلّ سائراً وراء الآخرين. وهو التّابو الذي بدون كسره، ووضعه في حالة حرج، لا يمكن إنجاز أي نوع من الاختراقات التي أصبحت إحدى الضرورات الكبرى لفكر المغايرة والاختلاف، الذي هو أساس كل فكر حداثي مبدع وخلاّق.

5 - دكتور رياضيات..

من الأشياء التي عرف بها الشاعر الصيني (لو) استخدامه الأرقام في شعره. لذلك كان يسميه الناس «دكتور رياضيات». ما يعني في العرف العام، أن الشعر لا يكتب إلاّ باللغة أي بالكلمات، ولا مكان للرقم في «القصيدة». ولعلّ في هذه التسمية جانباً من السخرية، أو تأكيد سلطة الذوق العام.

في حداثة الكتابة، نجد نماذج شعرية كثيرة، أصبح الرّقم أحد دوالّها البانية لخطابها. والأرقام في بعض النماذج لا تُكتب لغةً، بل أعداداً. وهو ما يشوّش خطّية القراءة، ويجعلها تقع في ارتباك.

القارئ المتعوّد على مواجهة اللغة وحدها، سيجد نفسه أمام أجسامٍ غريبة على الشعر، أو أنها لم تكن ترد فيه، كما تشهد بذلك النماذج المكرّسة على الأقل.

قديماً، عابَ النقّاد على أبي نوّاس استعماله مفاهيم واصطلاحات كلامية في شعره (نسبةً للمتكلمة)، واعتبروا ذلك مخالفاً لشعرية القصيدة، أو يحيد بها عن «لغة الشعر»! فأحرى أن يأتي الشاعر بالرقم ويجعله مساوقاً أو محايثاً للغة.

نستعيد هنا، مرّة أخرى، تجربةً، عرفت في ما سمّي بـ«عصر الانحطاط» بـ«حساب الجُمل»؛ حيث يكونُ البيت الشعري أو عجز البيت الذي يحتوي على التاريخ منسجماً من جهة المعنى والوزن والقافية مع أبيات القصيدة، ويكون تقويم حروفه في حساب الجمل، مشيراً إلى التاريخ الذي أراد الشاعر إدراجه في القصيدة. ولا يمكن للشاعر أن ينجح في هذه المهمة إلا متى تمكن من مقابلة الحروف بالأرقام التي تناسبها. وقد جرت شعرية المرحلة على اعتبار أن التواريخ أمارة على الشاعرية والاقتدار، كما يقول محمد لطفي اليُوسفي، لذلك كرسها أهم شعراء المرحلة من أمثال الخال الطّالوي، والكيواني الدمشقي، وفتح الله بن النحاس، والشاعر الملقّب بالبهلول (انظر؛ فتنة المتخيّل ج1).

لن نذهب مع اليُوسفي إلى حدّ اعتبار هذا النوع من التجريب «وَهَناً وانكفاءً»، وهو ما تُعبّر عنه صفة «دكتور رياضيات» عند الصينيين، بما تحمله من ازدراء وسخرية، بل إن الأمر يتعدّى ذلك ليذهب إلى حدّ وضع النص أمام احتمالات شعرياته، أي ما يجعل كل إمكانات الكتابة متاحة وقابلة لاختبار قدراتها على اختراق المعيار، أو ما يبدو بحكم ما يسميه الدكتور تمّام حسّان بـ«جَبرية الظواهر الاجتماعية»، أنه معيار.

الأمر لا يتعلق بوجود الرقم أو غيابه، بل بقدرة النص على تذويب المسافات، وخلق أفقٍ لشعريةٍ محتملة، لا تسير في سياق المعيار، أو تحتكم لإكراهاته.

يبقى النص، في النهاية، هو المحك، لا ما يأتي من خارجه.

6 – تشكيل الشّكل.
لُو – جي: شَذِّب القصيدة بحيث تكون ريّانة أو نحيلة
وعاينِهَا بدقة وتأمَّل الشكل.
اجْرِ التّغييرات حيث يكون ذلك ضرورياً،
مُدرَكاً للفُروقات التي يمكن أن تُحدثها.
أحياناً تنقل اللغةُ النّيِّئة أفكاراً ذكيةً
وتحمل الكلماتُ الخفيفة معنىً ثَقيلاً.

صلاح بوسريف

سماء واحدة

كان يقف على جانب الشارع، فوق كومة من الحصى ما بين الإسفلت والجانب الصخري للجبل. متجمدا في مكانه، شاخصا مثل دمية شمعية تومض عينها السوداء في مواجهتي.

لفت نظري وقوفه الرصين مثل حصان مصغر على رقعة شطرنج. انحنيت ورفعته بين يديّ، فبان مثل حفنة رمل متفحم، وظهرت عينه الأخرى المغلقة. كان الجفن قد تورم، وغطاها. بدت بين العينين ندبة حمراء أبرزت جلده منزوع الشعر تحتها.

أوحت إصابته وكأن أحد الجوارح نقره بين عينيه دون أن يفلح في قتله. تكهن واحد من جماعتنا بأن سيارة مارة صدمت الطائر الطائش دون أن يستطيع تجنبها، فالعصافير لا تدرك ماهية الأذى الذي يطالها من المركبات المتحركة. وعلق آخر قائلا: إنه لا بد أن طائرا جارحا هاجمه كي يسبب له أذى بالغاً.

لم أتردد لحظة واحدة.

حملته توّاً، ولففته بالشال الحريري الأبيض الذي ما زال محتفظا برسم ذي لون أزرق على شكل المشبك التقليدي الذي يربط قماش «السفساري» التونسي. حمدت الله لأن تقلب أجواء الربيع دفعني لاختياره كي ألف به عنقي، وهكذا يمكنني استخدامه لرفع الطائر المصاب عن التراب دون إثارة ذعره.

ضممت الطائر الصغير إلي، واستأنفت المشي باتجاه الأرض المعشبة التي تبرز فوقها قطعة السماء

الزرقاء.

حضنته قريبا من قلبي، بوهم أن تبث دقاته بعض الحرارة في الجسم الصغير المنهك. بدا لي أن رهافة الطائر تجاه الضربات العشوائية تتناقض مع قوة جناحيه التي تحمله فوق قوانين الجاذبية الأرضية.

كم هو أقوى منا، وأكثر هشاشة بما لا يقاس!

كنا نمضي باتجاه منحدر قريب، وفوقنا تطل سماء ربيعية طازجة لم نعرف مثيلاً لسطوعها منذ أيام الشتاء الباردة.

نمضي بخطى حثيثة مخلفين وراءنا رفعا مؤقتا لمنع التجول بعد شهر ونصف الشهر من الاحتباس بين الدبابات والمصفحات التي اجتاحت المدينة. تستمتع قيعان أقدامنا بملمس الأرض الصلبة رغم الحصى الكثيرة المتناثرة فوقها. وترتخي ملامح وجوهنا التي تصلبت من الإصغاء القهري لثرثرة مقدمي البرامج السياسية في محطات التلفزة الفضائية الذين يناقشون أوضاعنا بطريقة لا تختلف عن برامج التسلية.

ننفض عن حواسنا أصوات مكبرات الصوت المثبتة على سيارات «الجيب» الإسرائيلية وهي تتكاثر حولنا مثل فيروسات خطرة أثناء تلاوة أوامرها علينا. ونخطو بكل عزمنا هرباً ولو لحين، من روائح قنابل الغاز السامة، وقاذورات النفايات التي لا تكف عن التراكم بسبب منع التجول.

محاولين الهرب ولو للحظة من بيوتنا التي أمست سجوناً. باذلين أقصى طاقاتنا عبر خطواتنا الموقعة باتجاه الخلاء كي نتناسى كم النداءات المتواصلة التي ترددت حولنا خلال ساعات الليل أو النهار، محاولين وسعنا، ورغم كل شيء، بأن لا ننفض من نفوسنا أحلامنا الأولى بحياة مختلفة.

كأن نزهتنا تلك، لم تكن إلا قطيعة مع كل ما يلقن لنا ويفرض علينا ارتداؤه من تعليمات وأوامر تشبه أقفاصاً من الزرد المعدني.

وربما فقط.. كي نطل من بين قضبان حبسنا السميكة، بين منع وآخر، على قطعة زرقاء أخرى من سماء فلسطين!.

سماء تظلل أراضي جبلية تحوطها «سناسل» الحجارة القديمة التي منعت التربة من التفتت والانهيار منذ عصور الفنيقيين والرومان. وفضاء فسيح تمتد على تلاله المناطير الحجرية بأشكالها المشابهة لقلاع قزمة. قدت أحجارها الخشنة لكي تكون بيوتا لحفظ الغلال ونوم المزارعين منذ أزمان لا تتذكرها الأجيال المتعاقبة.

تحت ظلال السحب التي لا تنفك عن الجولان فوق القمم المتكررة إلى ما لا نهاية، تبرز بين الحين والآخر تحصينات لمواقع عسكرية إسرائيلية محاطة بالأسلاك الشائكة، أعدت كي تأخذ دورها القادم في التحول إلى مستوطنات استعمارية فوق أرضنا الزراعية.

من ناحية الغرب تشتبك هذه النقاط الإحتلالية المحاطة بالكشافات والأسلاك الشائكة، مع طبيعة مغايرة مشبعة بالجلال الذي تبثه هضاب تتدرج عليها مجاميع لانهائية من أشجار الزيتون. تتجانس بدورها مع القمم الانسيابية وصولاً إلى البحر البعيد. ترتسم فوق مياهه اللماعة سماء أخرى تلمس برقة ذلك الشفق المتلون بالنحاسي الأحمر ساعة المساء.

بحر لا نرى سوى التماع ظلاله من بعيد، لأنه يظل كامناً باتجاه الشاطئ الذي يحرم علينا الوصول إليه. إلا أننا لا نتعب من أن نشخص باتجاهه في كل وقت متاح، جاعلين التمشي حجة للحنين. متذرعين بالتفتيش عن أزهار البرية التي يحملها هذا الوقت من العام. شقائق النعمان القرمزية، وقرن الغزال المائل للوردي الليلكي، أو القندول الأصفر، ونبحث عن أشكال متنوعة من الزنابق الصغيرة ذات اللمعان الوردي المتموج. تنطلق صوب يناعتها أنظارنا المشدودة مثل بتلات مغلقة، كأننا نرسم من جديد حرية الانطلاق من حدود الإغلاق المفروض علينا.

أكملنا دورتنا، والطائر الصغير مغلق العينين ملفوف الجسم بالشال على صدري، واصطحبناه معنا.

في الدار، أسميته « أبو الحن » بناء على تأكيدات من جارنا المغرم بأنواع الطيور.

عندما تهيأ لي أن أبدي شكي في الاسم لعدم اكتمال طوق اللون الأحمر على ريش رقبته، أخبرني:

- هذا عصفور طفل، لم يحن أوان ظهور الأحمر الكامل على ريشه.

في المنزل، وضعته تحت مصفاة من السلك المعدني، وتركت له بعض الماء والحبوب.

مضى اليوم الأول وهو جامد لا يتحرك.

كان واقفا دون حراك، فكأن صمغاً قد ثبته في مكانه. لم يكن يبدو بوضوح من بين خروم السلك المعدني الدقيق، إذ أن ألوانه الغامقة كانت تتماهى مع المعدن. كان ثابتا لا يريم. تذكرت يوم تجمد عصفور الكناري في بيتي، عندما أوقعت قفصه عن حافة النافذة بدون قصد أثناء خروجي. أصيب

آنذاك بصدمة جعلته يقف متجمداً في مكانه ليومين دون أن يأكل أو يشرب .

هكذا قدرت أن «أبو الحن» سوف يتحسن بعد يوم أو يومين .

وتراءى لي آنذاك أن للعصافير مهما صغرت حجومها تعابير ، وأنه يمكننا أن نفهم ما تحسه من شكلها ، فالحركة هي عنوان سعادتها .

وضعت له بعض الحبوب والماء . وفي الليل أحسست بالرضى ، لأنه كان في مكان آمن .

لم يتحرك أيضا في اليوم الثاني ، لكن حبوباً قليلة كانت قد نقصت من الحفنة التي وضعتها بداخل الصحن .

كان علي الانتظار والإصغاء لمكبرات الصوت الإسرائيلية التي تلف مع عربات «الجيب» لثلاثة أيام أخرى حتى يعلن عن موعد رفع التجول . وخلال ذلك الوقت لم يتحرك «أبو الحن» ولم يصدر عنه أي صوت . لم يكن هناك ما يؤكد تحسنه غير عينه المغلقة التي بدأت تنفتح رويدا رويدا وإن تبقت أصغر من عينه السليمة الأولى .

استشرت جارنا مربي العصافير في أمر الاحتفاظ به أو إطلاقه ، فأكد لي أنه عصفور بري لن يحتمل الأسر لو عاش في قفص داخل بيت . وأنه من الأفضل حتماً إرجاعه إلى البرية في أقرب وقت ممكن قبل أن يصاب باكتئاب يصد نفسه عن الطعام والشراب .

تقلبت طويلا على فراش مد مثل كل ليلة في موضع مرتجل خوفا من قصف الاشتباكات أثناء النوم . كافحت دون نجاح تلك اليقظة الباكرة التي تمرمر نهاري بما هو أشبه بعقاب السجون . فمهما أحكم إغلاق النوافذ فإن أصداء المكبرات تخترق الجدران موصلة إلينا صوت الضابط الإسرائيلي بعربيته الركيكة المشبعة بالأخطاء اللغوية وهو يأمرنا بالجلوس في البيت لهذا النهار ، أو يحدد لنا ساعة العودة إليه في حالة رفع المنع ساعات قليلة .

كان صباحاً بشعاً لم يخفف من إزعاجه إلا نهوضي على فكرة سارة هي إعادة «أبي الحن» إلى موطنه الأول . إلى تلك البقعة التي مشينا فيها ذلك النهار المضيء .

لم يكن لديّ الوقت الكثير ، لأن وقت رفع المنع قريب ، وعليّ إعادته إلى مكانه الأول ثم الذهاب للوقوف في طابور طويل داخل الفرن ، والتفتيش بعدها في المحلات القليلة عن بعض الخضراوات .

ذهبت وصديقتي في سيارة إلى طرف المدينة الغربي ، وبيدي الغربال الذي يجلل الصحن الذي يقف

«أبو الحن» داخله .

لم يكن المكان جميلا كما رأيناه في المرة الماضية . كان هناك مشروع سكني يحتل أطرافه محولاً إياه إلى بؤرة تتكاثر فيها الشقق حديثة البناء ، وقد اصطفت بعشوائية كيفما اتفق ، وأمامها مخلفات الحديد وأكوام التربة ومواد البناء .

فتشنا عن شجرة قرب مكان عثورنا عليه ، فلم تنجح مساعينا إلا في ايجاد شجرة صنوبر صغيرة تبقت صدفة بعيدا عن مواقع جرف مساحات البناء . مشينا فوق الصخور الصغيرة ، وأشواك النتش ، وبيوت العليق البري التي تعلق أشواكها بأطراف الثياب . حتى وصلنا إلى تلك الشجرة التي تكاد تقع في أعلى بقعة وسط المرتفع .

لم تبد الشجرة كمأوى آمن ، إلا انه لم يكن من بديل عنها سوى الأشواك الخفيضة المشتبكة بالصخور .

لا بد أن «أبا الحن» سيعرف كيف يتدبر أمره ، لأن عدة أيام في البيت لن تكفي لتبديد غريزته البرية .

اقتربت من الشجرة ووضعته على أحد غصونها القصيرة . ولشدة دهشتي سقط على الأرض ولم يتشبث بالغصن .

ركضت وراءه ، وأمسكته من جديد ، ووضعته على غصن الشجرة .

بدا وكأن هناك عطلاً ما في علاقته بالمكان ، لأنه كان يهبط عن الشجرة توّاً .

ربما كان ما زال يشكو الدوخة وفقدان التوازن!

ومع هذا فلم يكن هنالك بديل آخر .

هكذا ركضت وراءه عندما طار على ارتفاع منخفض ، ساقطا لتوه بعدها قرب صخرة ملساء ، وأمسكته من جديد لكي أعاود وضعه على غصن الشجرة .

تمالك هذه المرة نفسه قليلا ، لكنه ما لبث أن بدأ في فقدان توازنه وهوى مرة أخرى .

لم يكن هنالك مجال للتراجع ، وكان الوقت ينقضي وعليّ مع صديقتي العودة قبل أن يصبح التأخر خطرا . كان يثبت تحسنا طفيفا في حفظ توازنه محاولا الطيران في كل مرة جديدة .

لن أستطيع إعادته معي، وعليه أن يجد طريقه ويتأقلم قبل أن تجهز عليه القطط في الحي السكني المجاور.

في المرة السابعة، طار عدة أمتار أفقياً ثم هوى.

وفي الثامنة..

وبعد أكثر من عشر مرات، طار.

طار.

ليس عاليا بما فيه الكفاية، وإنما بما يكفي لابتعاده عن المكان في اتجاه آخر.

طار! واختفى!

ولم أعد إلى أراه منذ ذلك الحين.

لم يكن قد مر وقت طويل على غيابه لأنه في نهاية ذلك الربيع، كنا نتمشى من جديد في تلك الجهة حينما انتبهت إلى ما كنت أراه دوماً قبلها ولا أدخله في نطاق حقلي البصري.

كان أحد الجوارح يحلق على ارتفاع عال يشبه الطائرة العمودية. محدقاً، مفتشاً عن فريسة ما قد تكون عصفوراً صغيرا مثل «أبي الحن».

بعدها بدأت أنتبه إلى أن ذلك الجارح كان يقضي نهاراته محلقا دوما هناك فوق الهضبة العالية، تماماً فوق تلك الشجرة الصغيرة.

هضبة عالية تحت سماء زرقاء تشرف على تلال وأشجار زيتون عتيقة، وجبال تطل على بحر خلاب، تغزوها مستوطنات استعمارية زاحفة من تواريخ الحروب القديمة. كروم ما زالت تحوي بقايا " مناطير " المزارعين من عصور سحيقة، ومدن على ساحل البحر تهجّر أهلها منها، وامتلكها آخرون بعد حروب لم تتوقف منذ عشرات السنين.

كل ذلك تحت سماء واحدة!

ألهذا طار «أبو الحن» بعيداً ولم أعد أراه منذ ذلك الحين؟

ليانه بدر/ رام الله

لويس ماسنيون: آلام الحلاج

ترجمة: الحسين مصطفى حلاج، دار قدمس للنشر دمشق 2004

أخيراً، صدر المجلد الاول من الترجمة العربية لكتاب لويس ماسنيون الشهير والمهم «آلام الحلاج»، والفضل يعود الى اختيارات وتوجهات القائمين على دار «قدمس للنشر»، الذين دأبوا على انتقاء كتب مهمة ومفيدة.

وكان لويس ماسنيون قد حصل على مكانته المرموقة من خلال وضعه لهذا الكتاب، الذي يُعد عملاً مهماً، بالفعل، حيث ظهرت معرفة ماسنيون بالاسلام وأدبه والعالم الاسلامي في القرون الوسطى عميقة وواسعة. وأنهى ماسنيون تحريره في 1914 ونشره في 1922، ثم أعاد صياغته وأصدره في صيف 1937 لدى «غاليمار» تحت عنوان:

La Passion de Husayn ibn Mansur Hallaj: Martyr Mystique de L ' Islam Execute a Bagdad le 26 Mars 922

وبقي ماسينون يدقق فيه حتى وفاته في 1962.

ويعدّ هذا الكتاب، الذي صدر في اربعة مجلدات وترجم الى لغات عديدة، أضخم عمل استشراقي في ميدان التصوف، وقد سخر لويس ماسنيون قسطاً مهماً من حياته لدراسة حياة الحلاج وفكره وتصوفه، حيث أقام فترة من الزمن في العراق مقتفياً آثار الحلاج، وحياته، ونصوصه، وقام بتحقيقها، وترجمتها، وتقديمها. وقدم عمله الضخم «آلام الحلاج: شهيد التصوف الاسلامي» في رسالة الدكتوراه التي قدمها الى جامعة السوربون، كي يؤسس لنظرية حول الزهد والتصوف الاسلاميين، وليبرز من خلاله عقلانية الاسلام اللاهوتية في النظرة الى الكون والى الانسان، وقد واجهت دراساته انتقادات عديدة معاصرة.

وبالرغم من تداخل الروايات وتضارب بعضها، الا ان معظمها يتفق على ان الحلاج ولد نحو العام (244 هجري)، اي في حوالي 858 ميلادية في الصور، احدى القرى القريبة من اقليم فارس، وترعرع في «تستر» او «واسط»، وان لقب (الحلاج) جاءه من مهنة ابيه، رغم ان هناك رواية صوفية عن (حلاج الأسرار).

وفي العام (260) هجري، أكمل تعليمه في

سن السادسة عشرة: قواعد اللغة وتلاوة وشروح القرآن، ثم رحل الى «تستر»، حيث تتلمذ على يد المتصوف الكبير «سهل التستري» الذي توفي العام 869م، والذي يعتبر من المؤسسين الاوائل للتصوف الاسلامي، والذي أثر في الحلاج بشدة، بحيث ان الكثير من تعاليمه نجدها في كتاب «الطواسين» للحلاج. لكنه غادر «سهل» فجأة في العام 262 هجري متجهاً الى البصرة، ليكرس نفسه للتصوف ويلبس «الخرقة». وتزوج الحلاج في عام 264 هجري في البصرة من ابنة يعقوب الأكتع البصري الصوفي.

وحينما بلغ الحلاج الثامنة عشرة انتقل الى بغداد، حيث تتلمذ على كبار المتصوفة هناك. وقد زار الحلاج الجنيد في «الشنيزية» ببغداد مهموم البال، واتبع نصيحته بالصبر والعودة الى البصرة والعيش مع حماه فيها. ولم تكن البصرة، وقد انطوى الحلاج فيها تحت نفوذ مدرسة بشار بن برد في الشعر، المركز القديم للأدب العربي وحسب، بل اهتزت هذه المدينة تحت وطأة أزمة اجتماعية، هي ثورة الزنج العاملين في مناجم «النطرون».

في العام 270 هجري تلاشت انتفاضة الزنج، وأعاد الوصي موقف النظام الى البصرة، ولم يكن أمر الحلاج سهلاً مع بقية المتصوفة أيضاً، فشد رحاله الى مكة، ليس لأداء مناسك الحج، بل في عمرة يقضيها في فناء الكعبة وفقاً لنصيحة الشافعي. ثم عاد من الحج الى بغداد ثم البصرة، حيث كسب هناك أتباعاً من أمثال الهاشمي أبي بكر الربعي، وكان ان اتهمه عمرو المكي بالهرطقة، فهجر الحلاج عباءة التصوف. وكان ذلك دليلاً على قطيعته لجماعة التصوف، لكنه عاد الى ارتدائها في رحلته وفي السجن.

حينما بلغ الحلاج 38 عاماً، وهو نفس العام الذي مات فيه «التستري»، ترك عائلته ورحل عن بغداد الى شمال شرق الامبراطورية الاسلامية لسنوات عديدة، ثم الى الجنوب، الى الهند، ثم عاد الى فارس والأهواز واخيراً البصرة، ومنها حج البيت الكريم ثانية بصحبة اربعمائة من أتباعه، ثم عاد بعد ذلك الى بغداد التي غادرها متوجهاً الى وادي الهند. ويبدو ان رحلته هذه ما زالت موضع تحقيق، حيث يعتقد انه بعدها مرّ بكشمير عابراً الى تركستان، وهذا الاعتقاد يستند الى الانتشار الواسع جداً لاسمه في أغاني وأشعار هذه البقاع في اللغات السندية والبنجابية والكشميرية أكثر مما في أية بقعة أخرى من الأرض العربية والاسلامية.

لقد كان الحلاج يمتلك حضوراً مبهراً ورزيناً، وكان لديه تأثير عظيم على متصوفة البلدان الاسلامية. غير ان السلطة المركزية في بغداد آنذاك نظرت اليه بريبة، وتخوفت من رحلته الى وادي الهند كثيراً، وظنت انه كان يقيم علاقات سرية مع الحركات الدينية المعارضة للسلطة المركزية، والتي كانت منتشرة في أرجاء الامبراطورية الاسلامية آنذاك، وان الحلاج يغطي اهدافه السياسية بتعاليم دينية غامضة.

وحينما عاد الى بغداد بعد رحلته هذه، بدأت الرسائل تصله من كل البلدان التي زارها، ومن الطبيعي ان هذه الحفاوة والتقدير، وهذه المكانة الروحية للحلاج قد تركت ردود فعل سلبية لدى بقية رجالات الصوفية وسواهم.

بين عامي (299-301 هـ) ازدادت ملاحقة الشرط والحلاجي السابق دباس البصري، بدافع من الكراهية التي أضمرها حامد، عدو الحلاج والمزارع الكبير في واسط، لكن دخول الحلاج الى بغداد في العام 301 هـ تزامن مع قيام حركة على المسرح السياسي، حيث نقلت السلطة الى وزير جديد هو ابن عيسى القنائي. وأجهض ابن عيسى قضية الحلاج، فأقام الحلاج قرابة تسع سنين أسير القصر، تحت نيران اصدقائه واعدائه المتصالبة. كما بدأ المتلصصون يتبعون كل شاردة او واردة تخصه، وتتوارد الأخبار عن تصرفاته الشخصية الغريبة، عن نسكه وبكائه الطويل

توجداً وتعبداً، ثم ضحكه المفاجئ أحياناً، وحديثه الغامض عن (الحب الإلهي) الذي صدم الكثيرين من رجال الدين آنذاك. لكن المشكلة كانت آذاك مع السلطة، حيث كانت بغداد تعيش حالة من التوتر والاضطراب ما دفعها للتخوف من رجل كالحلاج، فزجت به في السجن، ثم نقل من سجن الى سجن، الى ان أعلن الوزير حامد انه مرر اعدام الحلاج الى صاحب الشرطة عبد الصمد، بعد ان شدد من قسوة الحكم بوحشية.

وفي مساء 23 ذي الحجة من العام 309 هجري، اتعظ الحلاج من استشهاده، واستبصر قيامته الظافرة، حيث جلد الحلاج في صبيحة اليوم التالي، وقطعت أطرافه، ورفع على الجذع. أما في صباح 25 ذي الحجة فقدحضر الوزير تلاوة الحكم وقطع رأس الحلاج، وصُب النفط على بدنه وأحرق، ثم حُمل رماده الى رأس المنارة وألقي في نهر دجلة.

ويعتبر ماسنيون ان الحلاج أصبح في الأسطورة الاسلامية، عند الشعراء العرب والفرس والترك والهندوس والماليزيين، أنموذجاً لـ«العاشق الكامل» لله بعد ان حُكم عليه بالصلب لسكرته في صيحة الحال: «أنا الحق». وكان الحلاج في تاريخ الخلافة العباسية في بغداد شخصية تاريخية بحق، وضحية قضية سياسية كبيرة أثارتها دعوته العامة. فقد استفزت هذه القضية كل القوى الاسلامية في زمانه: الامامية والسنية والفقهاء والمتصوفة، بينما تزامن صراعها المأساوي مع انحلال الخلافة العالمية وانفراط وحدة العرب. ولا يزال الحلاج في البلدان العربية ماثلاً في الأذهان، كصاحب كرامات أحياناً، وأحياناً كمجنون الله، واحياناً اخرى كمشعوذ.

ومن خلال دراسته للحلاج، يؤكد مسنيون ان الحلاج كان يدري فعلاً انه منذور ليكون دعامة صوفية، وشهيداً روحياً للإسلام، فحين ذهب الى الحج أراد لاحقاً ان يحل هو نفسه محل اضحيته المنحورة، هدياً في عرفات في سبيل العفو السنوي العام للأمة، وذلك بعد ان أعلن للعامة في بغداد رغبته في الموت جهاداً في العشق الإلهي، قبل نحو ثلاثة عشر عاماً من يوم مقتله.

وقد أراد ماسنيون لعنوان كتابه «آلام الحلاج» ان يعبر عما هو اكثر من سيرة هذا المتصوف، أي أكثر من مادة أدبية، ليطاول أسطورة شهيد يحيطه المسلمون بهالة القديسين، ومن خلال فحص مصادر هذه المادة التاريخية التي جمعها حول شخصية الحلاج، تبرز أهمية هذه الشخصية المدروسة، حيث عمل المؤلف على جمع مؤلفاته واعادة بناء مذهبه في العشق الصوفي والتضحية الحقيقية.

ويتضمن المجلد الاول من الكتاب مراحل حياة الحلاج، وانعكاساتها الاجتماعية على شكل سلسلة لوحات، بدءاً من محاولاته الأولى في الزهد الفردي ثم الروايات الرسمية لقضيته، وصولاً الى «المشهد الجلي» لاستشهاده، كما انه يحدد ارتباطاتها الزمنية والمكانية على تفردها، بدءاً من تربيته العائلية، وتعليمه المدرسي في البيضاء حتى واسط والبصرة، ثم رحيله الى ابناء الدنيا، وتلقيه نهج العلماء السلفي، وحفاظه في رحلاته على الاتصال بأبناء السبيل من الفقراء والمساكين، سواء على الجهة الشرقية: تركستان والهند، أم في مركز الحج الاسلامي في مكة التي زارها مرات ثلاثاً، ثم تطور تعاطفه الرسولي الديني الى رغبة نهائية في الموت، ملعوناً فداء اخوانه، ثم محاكمته وتذيبه على مسرح بغداد المفرط في تعاليه، حين كانت بغداد حاضرة العالم المتحضر في ذلك الوقت.

ويرتبط جهد ماسنيون في الكشف عن اصالة هذا المتصوف، الذي رفض «نظام السرية» الفطن الذي خضع له أتباع الصوفية الآخرون، وكذلك الكشف عن أصالة هذا المبشر الجوال الذي يعظ مذكراً بساعة الندم وبالحلول الصوفي لسلطان الله في القلوب، لا بالثورة الاجتماعية كما كان يفعل

الدعاة الآخرون في عصره.

ومن خلال الأسانيد التي قدمها ماسنيون، نلمس محاولته في دمج الحلاج في الجماعة الاسلامية، في الحياة الدنيا، قاصداً اعادة اكتشاف الاتحاد الصوفي، المتجاوز للمغفرة وحمد الله، والذي حققه الحلاج مع نفسه، عبر مفهوم التضحية الشامل، المتمثل في تلبية الحج في عرفات. ولأن كل اسناد من تلك الاسانيد هو انتصار على الموت، وعلى المصادفة والنسيان، وتوكيد للنعمة المنتقلة، فانها تمهد لدمج الأمة الاسلامية كلها في مقام المصطفين الاخيار، عند اكمال فدية ابراهيم «بذبح عظيم».

وقد اثبت الحلاج أطروحاته بمحاكمات متماسكة، ومعدة بصبر وتأن مع كونه متصوفاً، أما مؤلفاته الرئيسة «طواسين الأزل» و«بستان المعرفة»، فتجمع بين عنفوان الشوق المقتضب والبراعة الجدلية الحادة.

عاش الحلاج في حقبة ازدهار الاسلام الفريدة، حيث تربع المجتمع العربي في بغداد على مصب الثقافات. وقد اصبحت هذه المدينة حاضرة العالم الثقافية في القرن العاشر الميلادي. وظهر في شوارع بغداد يدعو الى الله على انه العشق الوحيد والحقيقة الوحيدة في نهاية القرن التاسع الميلادي. وكان للفكر العربي اساتذته الكلاسيكيون الحقيقيون من النظام وابن الراوندي الى الباقلاني في علم الكلام، ومن الجاحظ الى التوحيدي وابن سينا في الفلسفة، ومن أبي نواس وابن الرومي الى المتنبي والمعري في الشعر، ومن الخليل الى ابن جني في اللغة، وكان الرازي بين الاطباء والبطاني بين الرياضيين. وكان الحلاج بين هؤلاء وواحداً من اوائل علماء الكلام المتصوفة، اكثر عمقاً من الانطاكي والمحاسبي واكثر صلابة وحزماً من الغزالي، قد أدرك، أي الحلاج، القيمة التي لا تقدر بثمن لنهج يعرض اسلوب حياة تتماثل فيه الافعال الخارجية مع النيات الباطنية. لم يعتمد نهجه على فهم قواعد العربية وحسب، بل على استخدام المنطق. لقد استطاع ان يلجأ اليه كأنه زهد عقلي، فيعرّيه من الصور الحسية والصيغ المبتدعة، ممهداً الطريق السلبي نحو الاتحاد الصوفي، لكن من دون ان يسجن رضا قلبه المطلق باستجداء المنّة الالهية في اطار براهين القياس الضيق، كما فعل كثير من المتأخرين من بعده.

ترك الحلاج أثراً كبيراً في الثقافة العربية، وخصوصاً في ظاهرة التصوف، لكن تأثيره يمتد الى الثقافة التركية والايرانية والهندية، وخصوصاً تأثيره على الشعر الشرقي الاسلامي، حيث استخدمت شخصيته كرمز نضالي لدى الشعراء الشرقيين، وعلى مدى مختلف العصور، لا سيما حينما تشتد حلكة الظلام، ويهيمن الظلم والعنف والاستعباد. وكتب الشاعر الهندي المسلم (غالب) خلال القرن التاسع عشر عن الحلاج، مؤكداً أن الحلاج «نال الجزاء الذي يستحقه لانه باح بالحب، ومن يبوح بسر الحب ويكشف ستر المحبوب ينال العقاب، حتى وان كان فيض الحب الذي دفعه للصراخ وكشف المستور، أكبر منه». وعلى هذه الخلفية انتقد العديد من المتصوفة الحلاج ايضاً، وبدأوا يشككون في ادعائه الوصول الى الهدف، ففي رأيهم انه لو تحقق له ذلك لكان قد صمت، «لأن أجراس القافلة تصمت حينما يصل المسافرون الى قبلتهم»، ومن هنا ايضاً، فان صرخة الحلاج: «أنا الحق»، ليست دليلاً على لحظة الالتحام وانما على العكس، فهي دليل على البعد والفراق!

غير ان المتصوفين المتأخرين رأوا في الحلاج شخصاً «متوحداً بالوجود»، وان صرخته المدوية عبر القرون هي دليل على ذلك، وعلى هذه النظرة اعتمد العلماء والمستشرقون الاجانب عند حديثهم عن الحلاج، والذي ورد ذكره في الغرب لأول مرة في القرن السابع عشر. وهنا من المستشرقين الاوائل من ينظر الى الحلاج كمجدف وهرطقي، فيما ينظر بعضهم اليه كمسيحي متخف، وان صلبه كان بسبب أفكاره النصرانية. وهناك ايضاً

من ذهب أبعد من ذلك حينما أراد ان يربط بين الحلاج والديانات الهندية القديمة، من جهة اعتبار ان صرخة الحلاج «أنا الحق» هي ذاتها التي وردت في (الاوبانيشاد): «أنا براهما»، وهذه هي النظرة السائدة في الثقافة الاسلامية في الهند.

ومن الخطأ بمكان فهم شطحة الحلاج وصرخته «أنا الحق» على انها تجديف او مس بالذات الالهية السامية، وما أسهل ان يدان الحلاج اذا ما تم تفسير شطحاته بسطحية من غير التعمق في العالم الروحي للتصوف الاسلامي وطرائقه ومراتبه وتجلياته وروافده.

وهناك من الدارسين والمستشرقين الذين ذهبوا بعيداً، وعميقاً، متتبعين صرخة الحلاج المدوية عبر القرون، ملتقطين صداها عند جلال الدين الرومي، وغيره من المتصوفة. ومن السهل فهم الحلاج فهماً غير دقيق، لان لغته، بقدر ما هي متوهجة وجميلة، فهي عصية على الفهم وصعبة، ومتعددة الدلالة، واحياناً تبدو عباراته غير مترابطة. وهنا يظهر دور ماسينون في ابراز هذه الشخصية الصوفية في الاسلام، من خلال دراسة نصوصها وخلفياتها. وقد هزّ الحلاج أعماق كل الذين حاولوا ان يكتبوا عنه، وملأهم بالقلق. ويمكن هنا تسجيل تأثير الحلاج وتأثير «كتاب الطواسين» على الشاعر الألماني «فولفجانغ فون غوته»، وتأثيره الكبير على المفكر الاسلامي للباكستان والهند الاسلامية الشاعر «محمد اقبال».

لقد استبصر الحلاج مصيره بوصفه شاهداً، مردوداً سلفاً الى واحده، وأحس ببعثه المستقبلي، رآه في ومضة أخيرة، تفوح بخوراً، منبثقة من لهيب النفط المشتعل الذي حرق جسده.

إدوارد سعيد مقالات وحوارات

تقديم وتحرير: محمد شاهين

المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2004

تكمن أهمية إدوار سعيد على المستوى النظري، وعلى مستوى الممارسة النظرية في موقعه التأسيسي في الدراسات والنقد ما بعد الكولونيالي، حيث أكّد على الوظائف السياسية والثقافية للكتابة، ما جعله علماً في التيار الرئيسي للنظرية المعاصرة. وتحتل أعمال إدوارد سعيد البحثية والنقدية مساحات واسعة في الفكر والثقافة الإنسانيين، والتي اتبع فيها منهجاً نقدياً وعلمياً لم يجامل / ولم يساوم فيه أحداً. ويمكن القول إن النقد كان سمة ملازمة له أو هوية، إذ مارسه بوصفه الوسيلة الأهم للإبقاء على الجوهر الإنساني للأشياء، ولإزالة ما يحيط بها من انحياز وتشوه وخداع.

وكشف إدوارد سعيد الناقد، عن الكيفية التي تكون فيها النظرية واقعية بشكل ما هي عليه في الحقيقة، بوصفها موجودة في كل مكان، ولسبب من الأسباب، وضمن تاريخ محدّد. وتجلى هذا في الموضوعات الواسعة التي أخضعها إدوارد سعيد للبحث والدراسة والمساءلة، بدءاً من تناوله الأدب الإنكليزي، وتعقيدات النصوص وكيفيات تشكلها واشتغالها، وصولاً إلى السبل التي سلكها

الغرب للسيطرة على العالم، ودور المثقفين في المجتمع، وانتهاء بالفن والموسيقى.

ويأتي كتاب محمد شاهين تحية وإكراماً للراحل إدوارد سعيد، ويتألف من مجموعة من المقالات التي كتبها وحوارات أجريت معه، وتشهد على شمولية سعيد وتناغمه مع نفسه زماناً ومكاناً. لكن المخزون المعرفي لدى هذا المفكر الفلسطيني الراحل أكبر وأشد اتساعاً من أن تحيط به الكتابة. وكجزء يسير من الوفاء لصاحب «الاستشراق» و«الثقافة والامبريالية»، انبرى محمد شاهين، كي يجمع في صفحات هذا الكتاب بعضاً من الدراسات التي أنتجها سعيد في فترات متباعدة ليؤكد أن «منجزات إدوارد سعيد لم تخضع للتعاقب الزمني الذي يخضع لناموس التطور والنشوء والارتقاء الذي تحكمه العادة لدى الحديث عن أصحاب المنجزات من أصحاب الفكر البارزين». وعليه يرى شاهين بأنها تؤكد أن سعيد «ولد شامخاً ومبكراً»، وأنه «تميز منذ البداية كصاحب فكر جديد أصيل». ومن خلال قراءته المقالات الأولى لإدوارد سعيد يعتبر شاهين أن تلك المقالات تكشف وعياً مبكراً لدى صاحب «الثقافة والإمبريالية» على أحوال الأمة العربية، وبيان العلاقة الهشة التي تميزت بها المواجهة بين الشرق العربي والغرب الأوروبي والأميركي، والتي يعزوها سعيد إلى «غياب التكافؤ المطلوب بين طرفين أحدهما قوي والآخر ضعيف، أحدهما بلا هوية محددة، والآخر يحمل هوية الهيمنة، أحدهما لا يعرف كيف يتعامل مع خصمه، والآخر يعامل الضحية بنمطية واضحة له دون أن تكون كذلك للضحية نفسها وهكذا».

ولا يرمي إدوارد سعيد باللائمة على الغرب في هذه المعادلة المختلة، بل إنه يبيّن بوضوح أن العرب هم أصحاب المسؤولية التي يمكن أن نسميها علاقة مَرَضية تملي علينا القيام بما هو مطلوب منا القيام به تجاه أنفسنا. وبعكس ما هو شائع من أن فكرة الاستشراق تولدت لدى سعيد منذ نشر كتابه الشهير «الاستشراق» في العام 1979، فإن شاهين يؤكد أن «فكرة الاستشراق قد ولدت في بداية السبعينيات إن لم نقل قبل ذلك». ويعتمد للدلالة على ذلك مقالة إدوارد سعيد «التمنع والتجنب والتعرف»، التي نشرت مترجمة في مجلة «مواقف» البيروتية العام 1972، وفيها يتناول سعيد هشاشة واقع الثقافة العربية إزاء الاعتداء الأجنبي، وكيفية وقوف المثقفين عاجزين عن تقديم البديل. لكن سعيد لا ينكر وعي المثقفين العرب للمأزق، بل يأخذ عليهم وقوفهم حيارى إزاء واقعهم المتردي، مسجلاً «تجنبهم الخوض في معرفة الذات العاجزة، وتمنعهم عن تقديم البديل».

وقد أدرك سعيد مبكراً أن الغرب ينظر إلى منجزاته الثقافية بوصفها مقدسة، تكتسب فوقيتها من قوتها التنويرية الكهنوتية، بينما اعتبر منجزات العرب دونية قابلة للاستهلاك. وقد أراد الغرب النظر إلى العرب كشيء للاستهلاك، حيث جعل الغرب من العرب مادة تستهلكها الثقافة العدائية النهمة.

وإذا كانت الثقافة تحدد بطريقتين خارجية وداخلية، إلا أن الغريزة العدوانية تنميها الثقافة بحيث تتفادى تدمير نفسها، فتوجهها نحو الخارج ضد الثقافات الأخرى التي ينظر إليها كخطر كبير يهدد وحدتها. والنظرة السريعة إلى العرب اليوم، تبين أن ثقافتهم فشلت في تحديد ذاتها تحديداً كاملاً. فالمجتمع لم يكبح الصراع داخل الجماعة، ولم يدفعها إلى التماسك ولم يجعلها كياناً مختلفاً تمام الاختلاف أو يطلقها ضد الكيانات الأخرى.

ويميز إدوارد سعيد بين فئتين من الثقافات: ثقافة غازية متقدمة، وثقافة مغزوة متخلفة، ولهذا الانقسام دلالة خطيرة بالنسبة إلى الثقافات

المغزوة، ذلك أن التغيرات اليومية التي تخضع لها هذه الثقافة تجعل تميزها أكثر هشاشة، وبالتالي، فإن ما يسميه «ماركيوز» بأحادية البعد هو أقرب إلى أن يكون مصيراً عالمياً، بحيث أن عربياً من دمشق أو نيجيرياً من «لاغوس» يفكران طبقاً لقوالب أميركية. ونظراً للعجز النسبي عن التحرك، وللعجز الأكبر في طاقتها على الصراع الثقافي الداخلي، فإن الثقافة العربية قبلت الثقافة الأوروبية بالشروط التي حددتها الأساليب المستخدمة للولوج فيها. وكان اكتشاف الغرب للثقافة العربية حدثاً يتوقف استمراره على اهتمام الغرب بها، ولقحت الثقافة العربية ببعض مظاهر الثقافة الغربية التي بذرت في كل مكان وشملت المجتمع بأكمله. وهذه المظاهر التي أنتجت الثقافة العربية ما يماثلها كما تعكس المرايا الصور، أنتجت، على الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والنفسية، مؤسسات تفتقر إلى العمق وتفتقر، بعبارة أدق، إلى الجذور، لهذا نلحظ اليوم غياب أي تقليد عربي راسخ من تقاليد الحكومة الحديثة أو الإصلاح الاجتماعي أو الفكر الاقتصادي والسياسي. كل شيء يبدو عابراً وكأنه طرْق على سطح لين لزج تحته ارتجاج واضطراب هائل غامض يبدو اليوم في صورة، وفي اليوم التالي في صورة مختلفة تماماً.

وفي المقالة الثانية «تأملات حول البداية» التي نشرت في مجلة «مواقف» عام 1978، ونقلها إلى اللغة العربية كمال أبو ديب وياسر الداغستاني، ينظر إدوارد سعيد في فكرة البداية، عبر تساؤل فلسفي عن معنى «البداية»، مستنداً فيها إلى أطروحات وآراء «ليفي ستراوس» و«فرويد» و«فوكو» وسواهم، وملاحظاً أن تركيب الجملة المفسرة لمعناها والقائلة بأن أحدنا يبدأ عند البداية، معتمداً على قابلية كل من العقل واللغة على أن يعكسا نفسيهما، ويتحركا من الحاضر إلى الماضي ثم إلى الحاضر ثانية، من وضع معقد إلى بساطة سالفة، ثم إلى التعقيد من جديد، من نقطة إلى أخرى كأنهما يتحركان داخل دائرة. والقدرة على القيام بمثل هذه الأشياء هي ما يجعل الفكر مهموماً وقريباً من حالة الغموض في الوقت نفسه. ومن الواضح أننا نعرف معنى أن يبدأ المرء، فما الذي دفع إلى الشك في هذا اليقين؟

إن تمييز بداية ما، لاسيما بداية حركة تاريخية أو طريقة تفكير معينة ونسبتها إلى شخص، هو بالطبع عمل يدل على فهم تاريخي، ويمكن وصفه بأنه عمل قصدي، لكن إدوارد سعيد يميز ما بين بداية ما مقبولة، وبداية أخرى مماثلة لها في زمان ومكان آخرين غير مقبولة، وعليه يحدد الشروط التي تسمح لنا بتسمية شيء ما بداية.

لكن إدوارد سعيد يرى أن اللغة التي قوامها اللفظ والخطابة تحرم نفسها من الصمت المعبر، لذلك يعالج مسألة الصمت في مقالته «من الصمت إلى الصوت ثم عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ»، حيث يتخطى مفهوم الصمت لديه عن المفهوم المألوف للصمت، إذ يدخل إليه من الموسيقى واللغة وما يستدعي ذلك من تاريخ وأدب. ويهتم بالإشارة إلى الصمت الذي يكتنف الأجندة الخفية لتعامل الغرب الاستعماري مع العرب، وتجنب مسألة الصمت الذي يخفي الأسرار العدوانية والاكتفاء بالظاهر من الحديث والقول، حيث يبطن الصمت أكثر مما يظهر، لأن الحقيقة في المخفي صمتاً لا في الظاهر علناً، وعليه، فإن ما تخفيه الثقافة الغربية في أدبها هو الذي مهد لها الطريق لترسم المشرق العربي بتلك الصورة التي أرادها الغرب له وللعرب في الوقت ذاته.

ويتوقف إدوارد سعيد عند صمت بعض الموسيقيين العالميين من أمثال «فاغنر» و«بيتهوفن»، حيث يشير إلى أن «فاغنر» بيّن أن الموسيقى، على الرغم مما تتصف به من طلاقة وقدرة على التعبير، فإنها تخضع للزمن والإقفال، أي للصمت.

وللتغلب على الصمت وجعل العبارة الموسيقية تمتد إلى ما بعد المحط الأخير أو النغمة الختامية، فتح بيتهوفن دنيا اللغة التي تمكنها طاقتها من استيعاب النطق الإنساني الصريح من أن تقول بنفسها أكثر مما تستطيع الموسيقى قوله. ومن هنا، وجد فاغنر الدلالة الهائلة لثوران الصوت والكلام في النسيج الآلي للسمفونية التاسعة، فما رآه هناك كان تجسيداً إنسانياً للغة تتحدى صمت النهاية والموسيقى نفسها.

وفي المقابلة التي أجريت مع إدوارد سعيد عام 1992 ونقلها إلى العربية بكر عباس، يعتبر إدوارد سعيد أن التحول من كتابه «البدايات» إلى كتابه «الاستشراق» لم يكن في وجهة النظر الأدبية بقدر ما هو في وجهة النظر النصية، ويعتبر «الاستشراق» كتاباً مبرمجاً جداً بمعني من المعاني، لكنه أتاح له مدى واسعاً وقدراً هائلاً من حرية الاختيار، ويعترف قائلاً «لقد شعرت منذ سنوات عدة بطريقة ساذجة غير متحفظة أنه نظراً للقدر الهائل من سوء النية والتدليس العقائدي الذي يصور الكتابة في نوع معين من العلوم الاجتماعية، وكذلك الكتابة في التاريخ، لا بد أن هناك شيئاً منعشاً وجذاباً جداً في الكتابة حول مواضيع أدبية بحتة... أظن أنني أصبحت أنظر نظرة أكثر اعتدالاً إلى العلاقة بين الكتابة وأشكال الكتابة الأخرى».

أما المقابلة المهمة التي تمت في عام 1999 في نيويورك وأجراها مصطفى بيومي وأندرو روبن، ونقلها إلى العربية صلاح حزيّن، فإنها تمتاز بالشمولية لمجمل ما أنجزه إدوارد سعيد، وتؤكد أن صوت إدوارد سعيد لم يتغير، بمعنى أن ثوابته لم تتزعزع، وأن ممارسته على امتدادها وتنوعها هي محاولة مخلصة لإيصال هذه الثوابت إلى أكبر قطاع ممكن من الناس دون التنازل عن حجمها أو عمقها أو جديتها، ودون اللجوء إلى تبسيطها. ويتناول إدوارد سعيد فيها الظروف التي رافقت علمه بإصابته بمرض غامض من أنواع اللوكيميا في أيلول من عام 1991، حيث يقول «عرفت أن سيف ديموكليس مسلط فوق رأسي. فجأة اتضح لي أنني سوف أموت». ثم ينتقل إلى وصف فترة العلاج، التي استغلها في كتابة مذكراته، وتميزت الكتابة بنوع من الانضباط: «استخدمت وقت الصباح للكتابة ولمتابعة ذكرياتي لإعادة خلق زمن كنت قد فقدته وأفقده أكثر وأكثر كل يوم، وكنوع من وضع تصور لشكل الكتاب حاولت أن أستدعي الأماكن التي تغيرت بلا عودة في حياتي في مصر وفلسطين ولبنان. كنت خلال تلك الفترة زرت تلك الأماكن، فقد عدت في العام 1992 إلى فلسطين لأول مرة منذ خمسة وأربعين عاماً، كما ذهبت إلى لبنان في أول زيارة لي منذ الغزو الإسرائيلي في العام 1982».

وتعرض هذه المقابلة لمسألة الصمت من جديد، حيث لا يوافق إدوارد سعيد على اعتبار الصمت فضيلة كما هو شائع في المثل الشعبي، لأنه لا يتصل بصمت «إياغو» في مسرحية «عطيل»، ولا صمت «هاملت» الذي ينهي حياته بعبارة «البقية صمت»، كما يشبه صمت «كورتيز» الذي يقول عن الراوي «مارلو»: «من يدري؟ لقد رحل عنا مطبقاً شفتيه»، فإذا كان الصمت ظاهرة مهمة في الحياة، فإن الأهم منه هو تحدي الصمت. وأقرب طريقة لتمثل مفهوم الصمت لدى إدوارد سعيد هي تأمل «بروست»، الذي جعل همه البحث عن الزمن المفقود وتقصي أبعاد الذاكرة كي لا يضيع إلى الأبد في متاهات الصمت، وبحث في الكيفية التي نوقظ بها الصمت من سباته الأبدي لنحوله من موجود بالقوة إلى موجود بالفعل يؤتي ثماره في هذا العالم الذي نعيش فيه. وهذا الفهم ينطبق على إدوارد سعيد ذاته، والأدوار التي لعبها في حياته الأكاديمية والنضالية والبحثية، حيث لم يهدأ رغم ظروف المرض القاسية، ولم يتوقف عن تحدي الصمت. الصمت الذي كان يلف قضايا

كثيرة تهم قضية فلسطين وقضايا العرب وقضايا الإنسان، واستمر في عطائه حتى آخر لحظة من حياته.

إن من ينظر في حياة ادوارد سعيد سيعثر على سجل خاص من نضال دائم من أجل تبلور شخصيته الحقيقية، ومن أجل الحفاظ على استقلاليتها من كل الظروف المحيطة بها، فقد نشأ هذا الرجل في القاهرة من دون أن يتملكه الشعور بأنه مصري، ثم عاش فترة مهمة من شبابه في القدس، حيث تشبع بإحساس الانتماء إلى فلسطين، إلى أن غادرت أسرته القدس إثر قيام الدولة الإسرائيلية في عام 1948. ولم يكف، حتى في منفاه النهائي إلى الولايات المتحدة الأميركية، عن محاولته لإيجاد ذاته المستقلة. حيث تمكن من أن ينهي دراسته العليا بعد التخرج في الولايات المتحدة الأميركية، ونال شهادة الدكتوراه، ثم صار أستاذا للأدب الإنكليزي في الجامعة. وتشربت حياته منذ ذلك التاريخ الثقافة الأميركية، وأصبح مفكراً وباحثاً مرموقاً. ولم يتبرأ إدوارد سعيد، بوصفه فلسطينياً، من جنسيته الأميركية، كما لم يستخف بها، لكنه لم يكف - في الوقت ذاته - عن البحث في ذاته عن كينونته ووجوده، وربما لازمه قلق هذا البحث الوجودي منذ طفولته، وعمّقته المأساة الفلسطينية، حيث إنها شغلت حيزاً مهماً من حياته، وكانت قضيته الأساسية.

وربما ساعدت مشكلة النفي والاغتراب إدوارد سعيد في أن يتحقق من كل شيء في حياته، من جهة كونها تتعلق بتوازنه النفسي، ومن جهة تعلّم الكيفية التي يكون فيها دقيقاً في البحث، وأميناً في التعرف على الحقيقة. وهو أمر انعكس على كتاباته العلمية والأكاديمية وسواها، إذ استطاع السيطرة على أهوائه وعواطفه، وعزلها عن مهام ومتطلبات البحث والدراسة. واتبع منهجاً يعتمد على تحليل الوقائع والأفكار، بعيداً عن الذاتية، وعن التأثير الانفعالي. وعلى هذا الأساس فهم الهوية بوصفها بناء ثقافياً، وتعبّر عن إرادة القوة.

ولم يجعل إشكال «الهوية» ومفارقاته من إدوارد سعيد رجلاً منزوياً، حيث لم يتملكه التفكير الفلسفي التأملي، الذي يتعالى على المشاكل اليومية والحياتية، ويغرق في إشكاليات الوجود ومسائله. كما لم يجنح إلى فلسفة الهوية والمطابقة، ولا إلى أي فلسفة متعالية. لكن ذلك لم يغيّب عنه الربط بين منفاه المكاني والنفسي وبين الوجود في العالم. فهو الفلسطيني، سليل المأساة الفلسطينية، وهو المثقف العالمي الذي يؤمن بمهمته الإنسانية والحضارية، بغض النظر عن الفواصل والحدود. وعليه أخذ سعيد موقفاً سلبياً من الوجودية، خصوصاً وجودية سارتر، حيث ارتاب من آراء سارتر والوجودية بشكل عام، كما ارتاب من تواطؤ مثقفيها تجاه إسرائيل على حساب موقفهم من القضية الفلسطينية. وعليه، فإن إدوارد سعيد بوصفه ناقداً أكان أم منظراً أدبياً وثقافياً أم محللاً سياسياً أم مواطناً أميركياً، فإنه كان على الدوام يمثل طبيعة هذه الهوية القائمة على المفارقة، في عالم متعولم ودنيا مهاجرة.

وجيه كوثراني:
هويات فائضة، مواطنة منقوصة
دار الطليعة بيروت لبنان 2004. 160 صفحة من القطع الكبير

انشغل العديد من الكتاب والباحثين بمسائل الهوية، والحضارة، والثقافة، وإشكاليات الصراع، أو الحوار فيما بينها، وخصوصاً بعد أحداث الحادي عشر من أيلول 2001، حيث خاض رجال السياسة، ودعاة الإيديولوجيا سجالات عديدة تتصل بهذه المسائل الفكرية التي تعبر عن أسئلة قرن بأكمله. وفي ذات السياق يحاول وجيه كوثراني في كتابه "هويات فائضة.. مواطنة منقوصة" تفكيك الخلفية التي انطلق منها السجال حول صراع الحضارات، ومقابله حوار الحضارات، كاشفاً عن الهويات الفائضة التي برزت تحت مسميات الهوية الدينية، والهوية القومية، والمذهبية، والعشائرية، والطائفية، والتي أدت إلى مشكلات تتحدث عن ضياع الهوية، الأمر الذي نتج عنه غياب الانتماء إلى مدنية سياسية في البلاد العربية، أي مواطنة، ودول تحمي المواطن فعلاً، بدلاً من أن تجعله فرداً ناقص المواطنة.

وفي هذا الكتاب، يتساءل كوثراني عن موقع الحضارة العربية، أو الإسلامية، القادرة على الحوار، أو الصدام في عالم اليوم، ذلك أن النخبة العربية تنادي بحوار الحضارات، مقابل دعوات صراع الحضارات والثقافات، مع أن الحديث عن تفنيد نظرية "صراع الحضارات" أو نظرية "نهاية التاريخ" لا يتم بالاكتفاء بالمحاجاة الإيديولوجية، باعتبار أن منطلق كل منهما مختلف، فنظرية الصدام الحضاري تنطلق من منطلق بنيوي، ينظر إلى الحضارات كبنى ثابتة، لا تتغير، فيما تنطلق نظرية "نهاية التاريخ" من فلسفة غائية، تؤمن باندفاع حركة التاريخ نحو الأمام على الدوام، كي تحقق فيها نموذجا أعلى للتقدم، هو الدولة الليبرالية الديموقراطية كما تصورها الفيلسوف الألماني هيغل.

قد يكون الصراع وفق تعبير صامويل هنتنغتون في نظرية "صدام الحضارات" أمراً محتملاً، وممكناً، لو كانت الحضارات جواهر ثابتة وبنى دائمة، أما لو كانت الحضارات ظواهر تاريخية فإن نظرية "التقدم في حركة التاريخ" تضحي أمرا ممكناً وقابلا للتطبيق في التاريخ، ومبرراً للقول بغائية التاريخ ونهايته.

وفي هذا المنحى يطرح كوثراني السؤال الآتي: هل نمت حضارة من الحضارات الإنسانية وأينعت وحيدة بمعزل عن اقتباس جاراتها القريبة والبعيدة أو التفاعل معها؟

مثال ذلك، هل يمكن أن نفرد مختلف عناصر الحضارة الهيلينية في المشرق؟ أي بين ما جاء من الشرق الساساني، وما جاء من الغرب اليوناني، وبين ما كان قائماً وثابتاً في التربة الحضارية لبلاد ما بين النهرين، وحضارة وادي النيل، وحضارة شرقي المتوسط، ولاسيما الحضارة الكنعانية. ثم هل يمكن أن نفرد العناصر الحضارية والثقافية التي جاءت بالحوار والسلم عن تلك التي جاءت بالصدام والحرب؟

وفي معرض الإجابة عن هذه الأسئلة، يرى كوثراني أنه خلال القرون الأربعة الأولى بعد انبثاق

الدعوة الإسلامية من الجزيرة العربية، تشكلت الحضارة الإسلامية على قاعدة توليف حضاري معقدة ومبدعة، وانصهرت الحضارة الإسلامية في حضارات الهند والصين وإيران إلى درجة يصعب معه وصف التأثير والتأثر في مثل هذه المجالات "الجيو ـ حضارية"، إذ كان الأمر أشبه بعملية اختراق جدّ معقدة امتدت من خراسان إلى قرطبة.

أما في دراسة نشوء الحضارة الغربية الحديثة فإن الباحثين يستحضرون العديد من عوامل انطلاقتها في عصر الإحياء (عصر النهضة)، فيشيرون إلى التحديات الأوروبية الداخلية بدءا من الحروب الصليبية إلى التحديات المجاورة المتأتية من تأثير الأقنية، والأوعية الإسلامية الموصلة، ولاسيما المتمثلة في مجاري صقلية، وإسبانيا، وإلى رد الفعل على ثقافة الاستلاب والاستعباد القروسطية.

ومع انتشار الدعوة الإسلامية وعقيدة الوحي، احترم العرب الحضارات غير الإسلامية. وما أن مضت بعض العقود حتى برز المشهد الثقافي في عالم الإسلام حاملا ألوان الحضارات التي احتك بها العرب المسلمون الذين ورثوا ماضياً يخص الآخرين، لكن ما لبثت الثقافة الإسلامية أن أعطت هذا التراث حياة جديدة وإنماء أصيلاً. وفي هذا المجال ما يزال كتاب فرنان بروديل "المتوسط والعالم المتوسطي" أحد أهم المراجع العلمية لتلك الفترة، وتبدو الحضارات في آمادها الطويلة كناية عن واقعات تاريخية بصلابة في حدودها الجغرافية، لكنها في مدى تاريخي قصير نسبيا تعيش صراعات عنيفة بعضها ضد البعض الآخر. وها هو المتوسط، في القرن السادس عشر، حافل بمثل هذه الصراعات.

ومن غير الجائز أن نتبنى تعريفاً اصطلاحيا أحادياً للثقافة، فالثقافة ليست ثابتاً لاواعياً في المعنى الإتنولوجي، الكلاسيكي كما أنها ليست هوية حصرية في المعنى الإيديولوجي المطلق، ورغم أن الثقافة تتضمن معاني معاصرة فإن الخلاف حولها ظل قائماً منذ زمن بعيد وصولاً إلى فوكاياما الذي لجأ إلى "فلسفة التاريخ" الهيغيلية لينطلق من نظرية هيغل القائلة بأن التاريخ سائر في خضم جدلية صراع الأفكار نحو غائية حتمية هي انتصار مبادئ الدولة الليبرالية.

إذاً، ما الذي ينتظر العالم في المستقبل على خطوط تماس فسرها هنتنغتون بوصفها خطوط تماس "دموية"، قبل أن يعدل رأيه في الآونة الأخيرة؟ وما هي الصورة البديلة، أو الوجه الآخر من العولمة الذي استنفر مختلف الانتماءات الثقافية الفرعية على حساب جوامع الدولة الوطنية والقومية؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة يعتريها قلق، ليس فقط على المستقبل، بل على كيفية إعادة إنتاج التاريخي أو الماضوي، بما يضمن إمكانية تجاوز السجالات الإيديولوجية والتفكير البيروقراطي، والمخيلة الفاشلة.

ذلك أن العولمة وعبر تشكلها كنظام عالمي، وبمسار أحادي الهيمنة، وحصري النفوذ، دفعت مجتمعات بل دولاً وثقافات إلى صياغة منظورات عالمية بديلة ومسارات أخرى، وما يزال القرار السياسي بأبعاده ومفاعيله الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية يلعب الدور الحاسم في تعيين مسار العولمة نحو "الأحسن"، أو نحو "الأسوأ".

وما زالت الأزمة كما كانت في مرحلة مواكبة الحداثة ومحاولة أنجاز برامج التنمية وخططها في مراحل الاستقلال الوطني، تتجسد في "أزمة تعثر، إن لم تكن أزمة إخفاق". وكان قد بدأ الحديث عن إمكانية "نشوء مجتمع مدني عالمي"، ومع "المواطنة" وحقوقها في نظريات العلوم الاجتماعية منذ تسعينات القرن العشرين المنصرم، ثم أضحت مع التحولات ذات بعد إنساني شديد الارتباط بثقافة حقوق الإنسان. لكن أين العرب من كل هذه التحولات والطروحات، والثقافة العربية التي يجري البحث عن مقوماتها، أو مقومات لها في عصر العولمة؟

غير أن طرح موضوع صدام الحضارات، أو حوارها يفضي إلى طرح موضوع الثقافة العربية في هذا المعنى، مع استحضار جملة واسعة من حقول الدراسة الإتنولوجية من أساطير، ورموز، ومأكل، ونذور، وزيارات الأولياء، والصالحين، وأمثال، وحكم، وفنون، وكل تقنيات الحياة اليومية وأنماطها.

ومن تجليات النظرة الإتنولوجية في طبيعة السلطة لدى العرب ما نجده في الكثير من الكتابات، كالرأي القائل باستمرار العصبيات الدينية والطائفية (لبنان). وباستمرار العصبيات القبلية (اليمن) كمحرك للتاريخ، وكثابت من ثوابت الحياة الثقافية. ويشير بعض الكتاب حول موقف ثقافي كهذا إلى أن التركيب السكاني الطائفي في لبنان مثلاً، وتطوره السياسي كذلك، محكوم بثابت ثقافي هو ثابت الانتماء إلى الطائفة، والى ثقافتها وتصورها لمسألة السلطة وسعيها إليها في إطار العلاقة مع الطوائف الأخرى. لكن المهم ربط الثقافة بحرية التفكير والتعبير، وبالمقدرة على النقد باتجاه التجاوز، والتفوق كأمور ومهمات، ترتبط بالوعي والقدرة على الاختيار والتفضيل والانتقاء، وليس باللاوعي والعجز أمام حتميات ثقافة لها طبيعتها، وخصوصيتها المعزولة.

ويحاول وجيه كوثراني تلمس أزمة النظام العالمي الجديد، مناقشاً الوظيفة السياسية لرسالة المثقفين الأميركيين التي كتبت في إثر أحداث 11 أيلول 2001، تلك الرسالة التي تقدم "الحرب العادلة" كوظيفة، وتسكت عن حيز السياسات والاستراتيجيات التي ترسم مجال المصالح في العالم، ومجال التكتلات والشركات الكبرى والأسواق وجغرافية البترول، وتتقاطع مع مشاكل أثنية وقومية تتمثل باحتلالات لا تزال قائمة، وباضطهاد جماعات، وطرد شعوب، وبسياسات عنصرية، وبانقلابات عسكرية، وبضغوط وحصارات اقتصادية ينتج عنها إفقار الشعوب وتجويع لها.

كما أنها تتمثل في دعم دول، وأنظمة عسكرية، مستبدة على غرار الاستخدام الأميركي "للإسلام الجهادي" في أفغانستان ضد الاتحاد السوفياتي. وكما تسكت رسالة المثقفين الأميركيين عن كل هذا، يسكت فوكوياما أيضاً عن ذكر الأسباب التاريخية التي أفشلت مشاريع الحداثة في العالم العربي. وخلاصة القول هي أن عناصر الصدام التي يعددها هنتنغتون ليبني عليها فرضيته لا تندرج في نسق ومفهوم الحضارات، بل تعبير عن أزمة نظام عالمي يمر في "النقطة الحرجة" التي تجعل منه، على حد ما يقوله الباحث الفرنسي بيار لولوش "فوضى الأمم"، إذ تحاول الولايات المتحدة ضبط الفوضى، واحتواءها في إطار من الإمبراطورية العالمية الجديدة.

كما أن عناصر التطور التاريخي العالمي، التي يشدد فوكوياما على اعتبارها في حركة التاريخ اليوم هي عناصر لا يمكن رؤيتها وفقاً لنسق واحد، أو وفق وتيرة واحدة في العالم، وبمعزل عن السياسات المنعدمة التوازن والعدالة، حيث يفضي في الواقع التاريخي إلى عكس ما ترغب فيه النظرة التاريخانية التي يؤسس عليها فوكوياما تفاؤله في "نهاية التاريخ"، وتكشف ما يتستّر خلف شعار "الحرب العادلة" الذي يستخدمه المثقفون الأميركيون الذي وقعوا الرسالة.

وفي مقابل اهتمام الخطاب الأميركي اليوم بالحريات والديمقراطية في الشرق الأوسط الصغير والكبير، ومن ثم في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، تظهر خيبة أمل وجيه كوثراني فيما يخص السجالات العربية وعلاقتها مع "الآخر"، وخيبته من مفاهيم الدولة والسلطة والعمل السياسي المشبعة بثقافة قديمة مغروسة في الذهنيات والعقليات، وحتى في النصوص، التي ما تزال تعيد إنتاج طبائع الاستبداد، ومسالك الاستيلاء، وأخلاقيات الطاعة أو الممانعة، وبمعنى من المعاني "ثقافة الحروب الأهلية". والأدهى من ذلك، صار الصراع على السلطات الأهلية

في المجتمعات العربية والإسلامية، من صميم الاستراتيجيات الغربية من أجل تمكين السيطرة أو التمهيد لمداخل مناسبة لها.

ويمارس كوثراني نقداً لحاضر ثقافة العرب الأهلية ولما تنتجه من أفكار للنهوض والتقدم وثقافات سلطانية ورعوية، يراوح تنوعها بين حدين من المعرفة: معرفة فقهية تقليدية مذهبية، ومعرفة صوفية طرقية، وقد اكتنف الطرفين التقليد والإتباع، وهيمن عليهما طابع السمع والطاعة. مع أن السؤال المعرفي يتمأسس حول تبيان وتشخيص المأزق الثقافي في عالم اليوم، هل سنستمر في تكرار خطاب العصبية على اختلاف مفرداتها وفي طليعة هذه المفردات "الهويّة"، حيث تغيب المشكلة الفعلية لنطرح على الدوام سؤال أين المشكلة؟ هل في ضياع الهوية، أم في غياب الانتماء إلى مدنية سياسية ؟ أي مواطنة ودول تحمي المواطن فعلاً قبل أن ترفع لواء حراسته أو هويته وتعطيه ألوان من الحراسة والهويات الدينية والمذهبية والعشائرية وسواها.

لقد نمت أعراف "الرعية" أو "التابعية"، و"الزبائنية" في آليات الحكم والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، وفي عمق الثقافة السلطانية الرعوية التي أعيد إنتاجها في الدولة العربية الحديثة، فضلاً من أن المنحى الخطير للعولمة، والتأثير السلبي لنتائجها على الحياة السياسية الوطنية، تجابهه عولمة من النوع المقاوم، والتي تتسلح بما أنجزته حداثة الحياة السياسية في مرحلة ازدهارها من ايجابيات وسلبيات. تلك المسائل ما تزال تنتظر العلاج، وتنتظر نظرة نقدية فاحصة وهادئة.

من جهة أخرى، صورت الإيديولوجيا الأمم بمثابة كيانات منفصلة عن بعضها البعض، وادعت أن أصول الأمم بعيدة وموغلة في التاريخ، ونظرت إليها بوصفها كيانات قديمة ومتواصلة، تطورت، وفق منطق الوحدة والاستمرارية.

وعلى مرّ القرون، جرت عمليات التنقيب والتخليق في التراث والتقاليد والحكايات التاريخية، والمرويات الشفاهية، وحفريات الآثار وغيرها، بغية الكشف عن مرجع للهوية أو موحد للأمة.

وجرت عملية توظيف الدين في هذا المسعى، بأشكال متنوعة، وعكس ذلك بذور نشأة الأصوليات، إذ أن الرجوع إلى الماضي غدا مبرراً، طالما أن الهدف هو أن تستمد منه الدعوات القومية الشرعية، والقيم المثلى، والبطل الملهم، وتمّ القفز فوق الفوارق والفواصل التاريخية والجغرافية، من أجل إيجاد الصلات الواهية بين الماضي والحاضر في ارتكازية ماضوية.

والتقى ذلك مع وجهة نظر الميتافيزيقا الباحثة عن الأصل الأول، والنسخة الأولى، حيث اعتبر الفرد مجرد نسخة مطابقة لأصل سابق له. منطق المطابقة هذا تماشى مع الفكر الإيديولوجي القومي ومسبقاته وأوهامه، لأن هذا الفكر لا يقرّ إلا بمنطقه الواحدي، وتخييله الذي يصور الآخر وفق صورة نمطية رغبوية استيهامية، تحاول استبعاده، أو الدخول في مواجهة ضده، بدلاً من فهمه والتفاعل معه.

وجرت توظيفات سياسية وأداتية للتراث، واللغة، والدين، والعرق والتاريخ، وغدا سؤال" من نحن؟" سؤال هوية أزلية واحدة للجماعة – الأمة. وبالرغم من أن الهوية تتغير باستمرار بتغير الجماعات الإنسانية، وتغيّر شروطها التاريخية والجغرافية والاقتصادية والاجتماعية، وواقع الحال يشهد على تنوع واختلاف الهوية داخل مختلف تشكيلات الجماعات، بل وزوالها في بعض المواقع وتخليقها في مواقع أخرى، إلا أن النزعة القومية تصورها هوية ثابتة لأمة واحدة موحدة، مازجة "القومي" مع "القطري"، إضافة إلى الازدواجيات القومية واختلاط مفهوم الدولة بالقومية.

عمر كوش